Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling

Filosofía del arte



Estudio preliminar, traducción y notas de

Virginia López-Domínguez

Tercer milenio



Friedrich Wilhelm Joseph
von Schelling

Filosofía
del arte

Estudio preliminar, traducción y notas de
VIRGINIA LÓPEZ-DOMÍNGUEZ



Título original:
Philosophie der Kunst

Diseño de cubierta:
Joaquín Gallego



Juan Ignacio Luca de Tena, 15 - 28027 Madrid
ISBN: 84-309-3347-6
Depósito Legal: M. 16.306-1999

Printed in Spain. Impreso en España por Fernández Ciudad, S. L.

ÍNDICE

FILOSOFÍA DEL ARTE

ESTUDIO PRELIMINAR

por Virginia López-Domínguez

A pesar de que la *Filosofía del arte* es la obra más voluminosa y completa que Schelling escribió en el ámbito de la estética, lo que hoy conocemos con ese título fue en un comienzo tan sólo un conjunto de conferencias que pronunció en la Universidad de Jena durante el semestre de invierno de 1802-1803, caracterizadas por una factura sistemática y muy didáctica, en las que externamente el contenido se divide en parágrafos articulados en teoremas, desarrollos, suplementos y conclusiones con el fin de organizar internamente todo el mundo del arte de acuerdo con un esquema triádico, en el cual el tercer elemento sintetiza a los dos anteriores. Por entonces Schelling era el protagonista indiscutible de ese centro del mundo filosófico alemán representado por Jena. Disuelto ya el círculo romántico, lejos Fichte, quien había abandonado la Universidad tras la acusación de ateísmo, reforzados los lazos de amistad con Goethe, reanudada la colaboración con Hegel, quien todavía aparecía ante el público filosófico como un seguidor del pensamiento de su antiguo compañero de Seminario frente al que tímidamente

marcaba sus diferencias, Schelling se erguía como la única cumbre de un mundo de pensamiento que ya había comenzado a resquebrajarse y, tras haber elaborado la filosofía de la naturaleza y sistematizado el idealismo trascendental, emprendía la tarea de sintetizar ambos en un pensamiento de lo absoluto, la filosofía de la identidad[1]. No hay que dudar, pues, de que estas conferencias debieron de ser un éxito. Sobre su gran trascendencia en la época nos queda una prueba fehaciente: cuando en su periplo por Alemania Mme. de Staël llega a Weimar, insiste en conocer su contenido hasta tal punto que llega a solicitar para ello la intervención del duque Carlos Augusto y así se pone en contacto con un alumno inglés que había asistido a ellas, Henry Crabb Robinson, lee sus apuntes y mantiene varias entrevistas con él para discutir la filosofía del arte de Schelling. A pesar de sus diferencias en el plano del pensamiento estético, Mme. de Staël no puede resistirse a las poderosas y sugestivas analogías de Schelling y utiliza algunas de sus expresiones, por ejemplo, en *Corinne*[2]. Probablemente fue esta repercusión la que

---

[1] Los primeros escritos sobre filosofía de la naturaleza aparecen en el año 1797 y se extienden hasta 1806, distinguiéndose dos etapas: 1797-1801 y 1801-1806. En 1800 se publica *El sistema del idealismo trascendental*. El período conocido como «filosofía de la identidad» comienza justamente a partir de ese momento y abarca, además de la *Filosofía del arte*, obras como *Exposición de mi sistema de filosofía* (1801), *Bruno* (1802), *Ulteriores exposiciones a partir del sistema* (1802) o *Lecciones sobre el método de los estudios académicos* (1803).

[2] Mme. de Staël llegó a Weimar el 13 de diciembre de 1803, momento en que Schelling ya no residía en Jena, pues se había trasladado a Wurzburgo en octubre. A propósito de la catedral de San Pedro en Roma, dice en *Corinne* IV, 3: «La vista de semejante monumento es como una música continua y fija.» Sobre la relación entre

incitó a Schelling a repetir las conferencias en Wurzburgo dos años más tarde, si bien no llegaron a publicarse hasta después de su muerte, sobre la base de un manuscrito de su autor.

No hay que buscar en ellas, sin embargo, una estética romántica, que estaría representada más bien por autores como Fr. Schlegel, Novalis, o incluso hasta por Hölderlin. Es cierto que Schelling frecuentó el círculo de la *Frühromantik* de Jena e incluso vivió y se casó con su musa, Caroline, pero por su carácter y sus ideas no fue un espíritu romántico y quizás a eso se debió que sus relaciones con los demás miembros no resultaran ni fluidas ni fáciles[3]. A pesar de que en su obra Schelling maneja muchas ideas románticas, éstas se engarzan en un marco general de cuño idealista que las modifica sustancialmente sometiéndolas al rigor de la sistematicidad. Podría decirse de él que es un ordenador del caos que en verdad detesta el estilo fragmentario, la imprecisión, las brumas, lo informe y lo ruinoso[4]. Ciertamente reivindica lo cómico, pero sólo en la medida en que por oposición y por reflejo apunta a lo ideal (§ 103). Desde luego esa comicidad tiene

---

la estética de Schelling y la de Mme. de Staël, véase la obra de Gibelin, *L'esthétique de Schelling et l'Allemagne de Mme. de Staël*. En concreto, para este punto v. pp. XI s. y XIII.

[3] Sobre esta cuestión véase R. Haym, *Die romantische Schule*, pp. 842-844, donde se muestra claramente que Schelling nunca fue un miembro plenamente integrado al grupo romántico, pues quitando su relación con Carolina y con el flemático A. W. Schlegel, nunca tuvo amistad íntima con los otros, quienes en general lo consideraban frío, taciturno y orgulloso.

[4] Si exceptuamos los *Aforismos sobre la filosofía de la naturaleza* (1803) y atendemos a los títulos de las obras que Schelling publica desde 1799 hasta 1804, hay que admitir que en esta época se presenta como un gran constructor de sistemas.

poco que ver con la ironía romántica, que se instala definitivamente en la paradoja y en la contradicción sin admitir nunca una síntesis perfectamente integrada. Para Schelling, en cambio, existe la certeza de una síntesis plena gracias a la cual el pensar se cierra sobre sí en un sistema de reflexión absoluta, y ésta se da mediante la intuición intelectual y no dentro de los contornos indefinidos que crea el sentimiento. Esta certeza, que, en definitiva, no deja de ser meramente ideal, simple apuesta y fe en el mundo de las ideas, es la que lo lleva a despreciar, por ejemplo, la pintura de paisajes por ser imitativa y, en consecuencia, puramente empírica, a pesar de haber sido éste el género en el que más han destacado los artistas románticos, hasta el punto de crear un nuevo estilo. Si se tiene en cuenta que la pintura paisajística romántica ofrece una visión de la naturaleza subjetivada, inestable, plena de vida y movimiento, que no sólo encaja perfectamente con la propia *Naturphilosophie* de Schelling sino que hasta podría considerarse como su realización estética, su reticencia y su falta de sensibilidad resultan aún más llamativas e incomprensibles[5].

Tampoco podría decirse que lo que se ofrece aquí es una estética en el sentido tradicional, tal y como la entendió Baumgarten, ya que el procedimiento que se utiliza es el inverso al que ha de seguir una teoría de las bellas artes, cuyo objetivo es reflexionar sobre el mundo estético partiendo de las obras de arte concretas. Mientras que en este último caso la reflexión permanece siempre en un plano empírico y, por muy general

---

[5] Sobre este punto, así como sobre las relaciones de Schelling con los pintores románticos, v. Tilliette, *Schelling. Une philosophie en devenir*, I, pp. 453 s., y M. Brion, *Peinture romantique*, Paris, 1967.

y abarcadora que pueda parecer, no consigue evitar la dispersión de la pluralidad del punto de partida, de modo que en rigor no llega a constituir más que un conjunto de afirmaciones carentes de unidad profunda —lo que Kant llamó una rapsodia en clara oposición al sistema (*KrV*, A 832 / B 860)—, en el caso de Schelling, la reflexión se desarrolla a partir de la intuición intelectual, una intuición totalmente *a priori* y, por tanto, completamente activa, que construye el mundo a partir de una unidad originaria. Por esta razón la explicación no resulta rapsódica sino sistemática, elaborada siempre en función de la totalidad y avanzando según sus necesidades internas, creciendo como un organismo, de forma articulada, *per intus suspectionem* (según la expresión kantiana). El resultado de esto es la «ciencia del arte totalmente especulativa», la «ciencia del todo en la forma o la potencia del arte», que construye el universo entero, igual que lo hace la filosofía, sólo que desde una perspectiva diferente. En definitiva, se trata del sistema mismo de la identidad en la figura del arte. He ahí la originalidad de Schelling, así como la grandeza y la auténtica aportación de este texto[6].

---

[6] Tanto en las *Lecciones sobre el método de los estudios académicos* como en el prólogo de la *Filosofía del arte*, Schelling advierte expresamente que ésta es su intención fundamental y, teniendo en cuenta su correspondencia, la que lo guió desde un comienzo. En efecto, cuando expone su plan de conferencias a A. W. Schlegel, le aclara que no elaborará una teoría del arte, porque no está dispuesto a descender al arte empírico y concreto en su fisonomía singular, sino que piensa deducir «el uno y todo en la forma y la figura del arte» siguiendo —según dice— «el esquema que en la filosofía especulativa general me ha conducido a través de los meandros más difíciles de la reflexión, que me parece el más apropiado para describir el todo en todo» (Plitt, I, 398).

Ahora bien, si se acepta que ésta es la intención general de la obra, parece contradictorio, o al menos llama la atención, que estas conferencias contengan una parte especial en la que se dedica un número ingente de páginas a la construcción de un sistema de las bellas artes, lo cual obliga a su autor a descender hasta el plano empírico. Sin embargo, este descenso a lo particular no supone una traición a su concepto de filosofía porque se efectúa desde el presupuesto de que la auténtica obra de arte contiene y representa en sí lo absoluto en su totalidad.

La opinión prácticamente unánime sobre esta última parte es que el empeño de Schelling por mantener la coherencia y simetría del sistema lo hacen desembocar en una construcción mecánica, artificial y caprichosa, donde se pone en evidencia su falta de preparación artística, notablemente inferior a sus conocimientos científicos. Es evidente que Schelling no tiene la misma sensibilidad ni competencia para todas las artes y que en la mayoría de los casos sus gustos no son personales sino que obedecen a una recopilación sincrética que él mismo no se ha preocupado ni siquiera de disimular. No le falta razón a Tilliette cuando dice que su exposición «es un breviario, una antología de los gustos de la época confundidos con los suyos»[7], pero habría que agregar que no por ello exenta de una honradez que le lleva a confesar su desconocimiento, como ocurre con Calderón, de quien dice haber leído sólo una obra, a pesar de hacer una reflexión general sobre su teatro[8], o a indicar abiertamente las fuentes que ha

---

[7] *Op. cit.*, I, p. 455. V. asimismo Pareyson, *L'estetica di Schelling*, p.141.

[8] En 1803 apareció el primero y único tomo de *Teatro Español* (traducido por A.W. Schlegel), que contiene la *Devoción de la cruz*

manejado. En efecto, el estudio de cada una de las artes que aquí se realiza se apoya en una autoridad cuyas opiniones no se discuten. Para elaborar sus reflexiones sobre la música y la distinción entre la música antigua y moderna Schelling acude al *Diccionario* de Rousseau. Quitando la referencia a *La creación* de Haydn, que desprecia por su carácter mimético, no aparecen otros ejemplos musicales[9]. Sus preferencias pictóricas (Miguel Ángel, Rafael, Correggio, Tiziano, Holbein) parecen estar muy condicionadas por la visita que realizó a la Galería de Dresde en 1798 en compañía de los jóvenes románticos, además de tener muy en cuenta a Diderot, a quien cita indirectamente a través del comentario de Goethe. Para la arquitectura utiliza el *Manual* de Vitruvio y para la escultura la *Historia del arte de la antigüedad* de Winckelmann. Finalmente, para la literatura se sirve de las *Conferencias sobre arte y literatura* de A. W. Schlegel y la *Historia de la poesía de los griegos y los romanos* de su hermano Friedrich[10]. En este último campo, sus gustos coinciden con los románticos: Homero, Ariosto, Dante, Shakespeare, Cervantes, Calderón, Goethe.

---

de Calderón. Probablemente Schelling haya leído previamente los manuscritos.

[9] En carta a Goethe del 6 de enero de 1800 reconoce su ignorancia musical. *Goethe und die Romantik* (ed. Schüddekopf y O. Walzel), I, p. 206.

[10] Una visión más detallada de las fuentes utilizadas por Schelling, no sólo para la construcción de las artes particulares sino para todo el armazón teórico de la obra, aparece en Tilliette, *op. cit.*, I, p. 439, nota 1. Tilliette remite a R. Haym (*Die romantische Schule*, pp. 764-835 y 836-844) haciendo notar que Schelling depende de las ideas estéticas de A. W. Schlegel menos de lo que se ha dicho y que las conferencias de este último sobre la teoría filosófica del arte pronunciadas en el invierno de 1801-1802 recogen y dan forma a las ideas de su hermano.

I. LA RELACIÓN FILOSOFÍA-ARTE

El hecho de que la Filosofía del arte se defina como el sistema entero de la filosofía visto desde la perspectiva estética obliga a plantearse como cuestión previa la relación entre filosofía y arte, lo cual permite determinar con mayor exactitud qué papel desempeña el arte dentro de la visión del mundo de Schelling. El sistema al que se hace referencia aquí es un panteísmo que toma como punto de partida lo absoluto y presenta el mundo como su explicitación y concreción. Desde 1801 Schelling denomina a ese absoluto «identidad» y en estas conferencias, en concreto, recibe también el nombre de «indiferencia», con lo que se pone mejor de manifiesto el sentido de los problemas que intentan resolverse con su postulación, pues hablar de indiferencia es aludir a una relación y esto implica referirse indirectamente a términos que entran en juego en ella, si no contradictorios, al menos sí distintos y, por tanto, a una multiplicidad cuyo fundamento se encuentra en una unidad originaria que se ha dividido o desplegado a través de lo diverso. En consecuencia, el problema al que Schelling intenta dar solución mediante su sistema es el de la escisión (*Entzweiung*[11]) y su pro-

---

[11] Atendiendo a la etimología de la palabra alemana, que contiene la raíz *zwei* (= dos), y al hecho de que Schelling considera que la escisión se produce siempre bajo la forma de una duplicidad de opuestos, el término *Entzweiung* se traduce en estas conferencias por «desdoblamiento» cuando se presenta en un contexto estrictamente filosófico. Sin embargo, en esta presentación, así como en algunos otros pasajes de esta obra, se utiliza la palabra «escisión», que es traducción habitual del término *Entzweiung* en el joven Hegel. De los dos filósofos, el primero que sostiene la tesis de que el origen de la necesidad de la filosofía radica en la escisión es Schelling en *Ideas para una filosofía de la naturaleza* (1797).

puesta frente a la irremediable separación originaria cuyo resultado es el mundo dividido en seres y cosas en el que vivimos es la de evitar la dispersión y recuperar la unidad perdida a través de un arduo camino de síntesis cuyo recorrido es la historia entera del universo y que, comenzando con la labor productora de la naturaleza, pasa por la cultura entera para culminar con el arte, de modo que no sería desacertado interpretar su filosofía en conjunto como una teoría de la reconciliación. Una teoría de la reconciliación, en efecto, que busca la nueva unidad según el modelo de lo originario y, en este sentido, imprime a la dialéctica schellingiana un matiz reaccionario que se expresa en la nostalgia de un pasado mejor, aunque arquetípico, en el que aún existía la armonía ya quebrada[12].

Podría decirse sin lugar a equívoco que el tema de la escisión está en el centro de la reflexión sobre la modernidad que se inicia a partir de la ilustración y que se manifiesta bajo múltiples figuras, por ejemplo, como oposición entre lo sensible y lo inteligible, lo teórico y lo práctico, la fe y la razón, la intuición y el concepto, la necesidad y la libertad, lo ideal y lo real, el proyecto y su realización, recibiendo diferentes respuestas en cada uno de los autores de la época, sea Kant, Schiller, Fichte, los románticos o Hegel. En el caso de Schelling, si atendemos a la última de las lecciones sobre el método de los estudios académicos, la escisión afecta al juicio artístico y consiste en un problema colectivo, el de una época que, sumida en la confusión, ha perdido su capacidad creadora y, sin embargo, quiere recuperar las fuentes agotadas del arte mediante la reflexión, con lo cual de paso queda justificada la necesi-

[12] Véase P. Bürger, *Crítica de la estética idealista*, p. 31.

dad histórica de la propia reflexión estética de Schelling. Pero, si atendemos al final de la *Filosofía del arte*, queda aún más claro que el alcance de la escisión desborda el ámbito estético y requiere un diagnóstico sociopolítico, pues el problema de la revitalización del arte se debe a la ausencia de una comunidad social, política y religiosamente bien integrada en la que el ciudadano pueda desarrollarse de forma armoniosa, sin que entren en conflicto los intereses públicos con los privados[13]. A pesar de su fuerte componente individual, el arte se nutre de la vida pública y su destino final es la comunidad, de modo que si la vida pública desaparece ahogada por los intereses puramente particulares, el arte se extingue o se recluye, como dice Schelling, en un drama interior: el servicio religioso, única forma de acción verdaderamente pública de la modernidad.

Aunque el diagnóstico de la escisión pase inevitablemente por la esfera sociopolítica y su cura definitiva dependa de la constitución de una comunidad que por su naturaleza mítica y salvadora está más cerca del reino de Dios que de la gran transformación jurídico-política de la Europa de entonces, la Revolución francesa[14], Schelling sólo presenta la escisión desde la perspectiva filosófica según el desarrollo que ha alcanzado en su época, como oposición entre naturaleza y espí-

---

[13] Esta idea aparece claramente enunciada en el *Programa de sistema* (¿1796-1797?), pequeño escrito de autoría muy discutida encontrado entre los papeles de Hegel, que puede considerarse como un manifiesto programático generacional, pero coincide de una manera sorprendente con la evolución de Schelling. Sobre este punto v. el artículo de Tilliette, «Schelling als Verfasser des Systemsprogramm?».

[14] Según el *Sistema del idealismo trascendental*, el último período de la historia corresponde a la revelación de la Providencia, «cuando este período sea, también *será* Dios» (SW, III, p. 604).

ritu, y lo hace por primera vez en el *Sistema del idealismo trascendental*, siguiendo muy de cerca la *Crítica del juicio* de Kant, tanto en lo que se refiere a la formulación como a las soluciones aportadas [15]. Si bien ambos autores coinciden al abordar el problema de la escisión como separación entre el mundo teórico y el práctico, entre el conocimiento, que muestra el ámbito de los fenómenos sometido a la necesidad de las leyes naturales, y el actuar humano, fundado en la libertad, si bien la respuesta parece ser la misma: el recurso a la idea de finalidad, aplicable tanto a la naturaleza como a los objetos artísticos, Schelling se aparta definitivamente de Kant al convertir la solución crítica y problemática en un principio metafísico que permite acceder a lo absoluto a través del arte. La actividad estética se vuelve mediadora entre las actividades teórica y práctica, porque se inicia con un proyecto libre y consciente del sujeto, del artista que va a realizar una obra, y ese programa ideal se va transformando según las exigencias de la propia obra, muchas veces de un modo inesperado, hasta plasmarse definitivamente en la realidad, en un objeto que, en cuanto tal, queda sometido a las leyes fenoménicas y que, aunque sea artificial, posee la misma organicidad de la naturaleza. Así se concilian los dos ámbitos, espíritu y naturaleza, libertad y necesidad, consciente e inconsciente: los objetos son conformados por nuestras representaciones y a su vez éstas lo son por ellos. El producto artístico es la prueba objetiva, el documento, de que existe la intuición intelectual, ese absoluto, esa totalidad donde las diferencias se anulan, y que la filosofía sólo alcanza inte-

---

[15] Sobre esta cuestión véase cap. VI del *Sistema del idealismo trascendental*.

rior y subjetivamente. De este modo, el arte se convierte en la tarea más elevada de la filosofía, el momento supremo en que la intuición intelectual se contrasta a sí misma en su existencia en el mundo y por eso Schelling recomienda una vuelta de la filosofía a la poesía, de la que surgió originariamente, recurriendo a la mediación de la mitología. En última instancia, esta subsunción de la filosofía por el arte puede pensarse como el resultado final de la crítica a la razón que se emprende en la época, la protesta contra una racionalidad mostrenca, mecánica, puro intelecto, que, en su afán de comprender el mundo, lo ha instrumentalizado y lo ha despojado de su vida interior, deshumanizándolo y escindiéndolo. Desde el horizonte actual, que se perfila sobre una naturaleza devastada por los efectos de la ciencia y la técnica que resultaron de ese intelecto, la visión de Schelling, a pesar de lo utópico de su propuesta, resulta una advertencia y un presagio[16].

La relación entre arte y filosofía vuelve a plantearse en el diálogo *Bruno* bajo la cuestión de qué es lo esencial y supremo en la obra de arte, la verdad o la belleza. La respuesta es que ambas son igualmente incondicionadas, autónomas e independientes entre sí, pero están estrechamente relacionadas, puesto que ninguna merece su propio nombre si no se identifica con la otra, si bien es cierto que eso sólo sucede cuando se dan en el grado supremo. Pero en el ámbito de la verdad, además de este nivel supremo y absoluto, existe una verdad relativa, en cierto sentido ilusoria, ya que sólo aporta una certeza inestable y efímera, la que se

[16] En esta misma época también aparece en Hegel una crítica del intelecto entendido como razón instrumental, v. *Fe y saber* (1802), GW, 4, p. 319.

refiere a las cosas temporales, sujetas a las leyes de la causalidad y del mecanismo. Frente a ellas existen las ideas eternas e inmutables, los arquetipos (*Urbilder*), que, pese a trascender el intelecto finito, han de intentar alcanzarse si se quiere obtener una verdad absoluta. Las cosas finitas sólo resultan imperfectas desde la perspectiva del tiempo, ya que es en el tiempo donde todo se desvanece y desintegra, pero desde el punto de vista de la eternidad su defecto desaparece al ser integradas en la armonía del todo, que es estable. Puesto que la belleza es la mayor perfección que puede tener una cosa, en cuanto que es expresión de la perfección orgánica misma, de la adecuación de las cosas a su propio fin interno, de su conformidad consigo mismas y, por tanto, de su independencia y autonomía, no puede surgir de manera temporal y empírica. Una cosa es bella en la medida en que se sustrae del tiempo y se relaciona con su idea, con su arquetipo, con la sustancia misma de la cosa, con su ser primero, positivo y profundo, que no cambia y que, por tanto, es absolutamente verdadero. La verdad sin belleza se reduce a una verdad relativa y la belleza sin verdad se rebaja a la habilidad en la ejecución y se limita al aspecto sensible opacando el resplandor de la naturaleza eterna. De este modo, queda demostrada la unidad suprema de filosofía y poesía sin que por ello pierdan su autonomía. El filósofo conoce las ideas en sí mismas mientras que el poeta capta su reflejo en las cosas. Pero, puesto que los arquetipos son modelos, su ejemplaridad puede considerarse desde una doble perspectiva: ideal y real, y así el conocimiento que realiza el artista no es inferior al del filósofo, y a la inversa, sólo son vías distintas y complementarias que convergen en una misma meta. La poesía es exotérica porque revela un misterio captado inconscientemente y hecho exterior, mientras que

la filosofía es esotérica y permanece interiorizada como conocimiento plenamente consciente[17].

Sólo bajo el supuesto de la connaturalidad de la filosofía y del arte, demostrada en el *Sistema,* y de la revalorización hecha en el *Bruno* del papel de la filosofía, que ya no aparece subordinada pues no necesita del arte para su confirmación, queda definitivamente justificada la necesidad de una filosofía del arte y la posibilidad de que acontezca una revitalización artística a partir de la reflexión estética. La *Filosofía del arte* une a estos supuestos la construcción sistemática del mundo estético, incluidas las distintas artes particulares y sus formas específicas, manteniendo siempre la visión unitaria que otorga la referencia a lo absoluto planteado como la auténtica realidad.

Efectivamente, al comienzo mismo de la obra, Schelling critica la separación de la filosofía en disciplinas particulares y, por tanto, la constitución de una estética como reflexión sobre unos objetos finitos y concretos que se han dado históricamente, como son las obras de arte. La imposibilidad de división de la filosofía es de naturaleza metafísica y obedece al hecho de que en su radicalidad ella se ve enfrentada al ser, que es uno, por tanto, ella sólo puede tener un único objeto, la totalidad de lo real en su unidad, esto es, lo absoluto, aunque la perspectiva humana, ligada por una parte a lo absoluto, pero inevitablemente instalada en el mundo empírico y, por tanto, finita y refractiva, sea capaz de acceder a ese núcleo unitario desde distintos ámbitos, que como es obvio corresponden a los diferentes aspectos de manifestación del ser uno. A esos ámbitos Schelling los denomina *potencias* y los califica de *determi-*

[17] *Bruno*, SW, IV, pp. 113-132.

naciones ideales, ya que no alteran la indivisibilidad de la sustancia absoluta, porque lo uno está verdaderamente en todo, pero son necesarias para comprender la multiplicidad de las cosas. De acuerdo con el esquema de la triplicidad, habla de tres potencias de la naturaleza y del espíritu[18]. Las primeras son: 1) la *materia*, que representa el aspecto más real de la naturaleza, ya que lo espiritual aparece subordinado completamente, disuelto en la pura fisicidad del ser; 2) la *luz*, primer barrunto de la espiritualidad, de la idealidad, en la naturaleza, donde predomina la actividad y el movimiento sobre el ser, y 3) el *organismo*, en el que se produce el perfecto equilibrio de los dos aspectos, la indiferencia de lo real y lo ideal, la inseparabilidad del ser y el movimiento, la coincidencia de la existencia y la actividad. Las potencias del espíritu son: 1) el *saber*, donde predomina lo ideal, lo subjetivo, el pensamiento en su aspecto interior; 2) el *actuar*, que representa el lado objetivo, real y externo del espíritu, pues la acción trasciende al sujeto y se plasma en el mundo, y 3) el *arte*, que, en cuanto síntesis de los dos anteriores, es un actuar completamente penetrado de saber y un saber que repercute en el mundo como actuar, una mezcla de necesidad y libertad. De esta manera, el arte se presenta una vez más como el momento culminante tanto de la naturaleza, cuyo fin último es elevarse a la espiritualidad hasta alcanzar la estructura orgánica, como de la cultura, que no hace sino reproducir a un nivel mucho más alto lo que ya se había dado de forma precaria e inconsciente en la naturaleza, quedando así justificadas las constantes analogías que Schelling realiza entre las formas

---

[18] Este tema se desarrolla en *Exposición de mi sistema filosófico* (1801) y *Sistema de toda la filosofía* (1804).

del arte y las del mundo natural. El arte consigue la indiferencia de lo real y lo ideal, pero no la identidad suprema, puede armonizar los aspectos encontrados configurando la materia con la forma, lo inconsciente con lo consciente (*Einbildung*), pero en una unidad que irremisiblemente ha pasado por la escisión y que sólo puede crearse a partir de la imaginación (*Einbildungskraft*). La razón, en cambio, sí es capaz de alcanzar la unidad primordial (*Ineinsbildung*), porque ella misma está por encima del tiempo y de toda división, ya que no es pura y exclusivamente subjetividad, pues realiza la unidad de sujeto y objeto y, en consecuencia, la coincidencia de lo real y lo ideal con todas sus posibles connotaciones. Este proceso que transfigura la realidad disolviendo las formas separadas y particulares que pueblan el mundo empírico es inmediato, o lo que es lo mismo, es intuición intelectual (*intelektuelle Anschaaung*[19]). Así, en su nivel más alto, la razón se presenta como una facultad mística que revela lo absoluto, convirtiéndose en perfecta imagen de Dios, en espejo de lo divino. A la razón corresponden las ideas que, por tanto, no pertenecen ni al mundo real ni al ideal pero hacen posible la configuración de ambos. De hecho, las tres ideas de la razón: verdad, bien y belleza, pueden referirse a las potencias de la naturaleza y del espíritu. Y, de este modo,

---

[19] Schelling hace constante juegos de palabras con la raíz *Bild* (imagen), que aparece en compuestos como *Abbild, Bildung, Ebenbild, Gegenbild, Urbild, Vorbild, Einbildung, Ineinsbildung, Einbildungskraft*, etc. Para mayores aclaraciones, véanse las notas en el texto y la tabla de equivalencias de términos del final. En cuanto a la intuición intelectual, es importante señalar que Schelling se separa de Fichte, ya que para él tiene una función sintética, función que ya le es atribuida en la *Cartas filosóficas sobre dogmatismo y criticismo* (1795, Carta VIII).

con la presente obra Schelling inclina definitivamente la balanza del lado de la filosofía, otorgándole una clara superioridad frente al arte, ya que es la única ciencia de lo absoluto, el conocimiento de la razón plenamente identificada con su objeto (es la razón tomando conciencia de sí misma), que disuelve las potencias en su aislamiento y estudia la totalidad de ellas. Sólo que considerada de esta manera, la filosofía también se disuelve en su especificidad para convertirse en teología, en estudio de Dios.

II. ARTE Y RELIGIÓN: LA MITOLOGÍA COMO MATERIA DEL ARTE

Como resulta evidente de todo lo anterior, Schelling maneja un concepto enfático de arte. La obra estética tiene su finalidad en sí misma, pero en su gratuidad no constituye un fenómeno superficial que sirva al mero entretenimiento, como tampoco depende de las circunstancias o de las intenciones que su autor persiga más allá de ella, ya sean didácticas, morales, etc. Si la obra de arte se cierra sobre sí para formar un universo de sentido es porque constituye el lugar de la verdad y de la reconciliación entre libertad y necesidad, porque esencialmente es de naturaleza metafísica, ya que en ella resplandece el ser de los objetos en su unidad, porque es revelación de lo absoluto y, en este último sentido, queda sacralizada. Así, en Schelling la idea de reconciliación inevitablemente asume caracteres religiosos y, por esta razón, el artista al que invoca como modelo una y otra vez es el propio del mundo antiguo, inspirado por las Musas y vehículo de expresión de la divinidad, en concreto, el poeta que todavía canaliza una función sagrada y que no narra acontecimientos actuales

sino el origen mismo de los acontecimientos en una temporalidad mítica al margen del devenir histórico. Ya en el *Sistema del idealismo trascendental* Schelling defendía esta concepción y presentaba al artista como aquel que abre al filósofo el santuario de la auténtica realidad[20]. En el diálogo *Bruno* se insiste y se profundiza aún más en este significado religioso, porque las ideas se presentan como emanaciones de Dios: al elevarse a lo absoluto, a la eternidad, tanto el filósofo como el artista se aproximan a lo divino realizando un culto o un servicio divino que el primero profesa conscientemente en su interior, o sea, como conocimiento, mientras que el segundo lo hace exteriormente y sin saberlo, o sea, como revelación. De esta forma, la filosofía y la poesía cumplen en el mundo moderno igual misión que los misterios y la mitología en la antigüedad y reproducen su mutua relación: la filosofía construye un conocimiento esotérico y secreto que se objetiva, se hace accesible al gran público, en definitiva, se vuelve exotérico, a través del arte[21].

Como bien observa P. Bürger, de la idea del arte como revelación de lo absoluto se desprenden al menos dos importantísimas consecuencias para una teoría estética: por una parte, se crea una abrupta separación entre la verdadera obra de arte y el producto que sólo simula serlo, entre un arte elevado y un arte bajo y vulgar que ni siquiera merece el calificativo de artístico; por otra parte, el artista se convierte en genio, en hombre de excepción ante quien se desvela lo absoluto, en una especie de superhombre[22]. Respecto de la primera con-

---

[20] SW, III, pp. 617 y 628.

[21] *Bruno*, SW, IV, pp. 231 ss.

[22] *Op. cit.*, pp. 29 s.

secuencia se ha de admitir con Bürger que desde estos presupuestos la estética idealista impone una dicotomía forzada a la producción estética, que, efectivamente, queda dividida en dos regiones, la más amplia de las cuales resulta marginada del arte[23]. Este elitismo repercute en el artista cuyo trabajo se labra en oposición extrema a la praxis vital diaria, pero también incide en la obra, pues la transforma en objeto de culto, veneración e inmersión meramente contemplativa, inaccesible a la mayoría debido a su alejamiento de la inmediatez de las cosas, a esa lejanía y distancia estética que Walter Benjamin atribuyó al modo aurático de recepción característico de la relación que la sociedad burguesa establece con las obras de arte hasta mediados del siglo XX con el inicio de la reproducción mecánica[24]. Respecto de la segunda consecuencia, en cambio, habría que matizar, porque si bien es cierto que el genio hace un uso verdaderamente extraordinario de la imaginación resolviendo, como afirmaba Kant en la *Crítica del Juicio*, una contradicción irresoluble para el entendimiento, también lo es que todos poseemos esta facultad, aunque no desarrollada en el mismo grado. Por lo pronto, no hay que olvidar que Schelling rechaza la figura del genio del *Sturm und Drang* basada en una inspiración puramente inconsciente e irracional, figura que perma-

---

[23] Según P. Bürger, la polémica entre Schiller y Gottfred August Bürger puede considerarse como un testimonio de las consecuencias de esta dicotomía en la época. «Se utiliza entonces la trivialización como una estrategia de delimitación, con cuya ayuda la Institución traza las fronteras de su validez. La Institución establece lo que vale como arte y excluye como no artístico lo que contradice su función» [Ch. Bürger, *Introducción...*, en Ch. B., P. B. y Schulte-Sasse (ed.), *Zur lit. Wiss.*, 3, Suhrkamp, Frankfurt, 1982, p. 23].

[24] *Gesammelte Schriften* (ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser), Suhrkamp, Frankfurt, 1972-1977, I, p. 479.

nece en Schopenhauer y ha servido de sugerencia para la estética fascista. Schelling se opone más bien a esta idea porque el genio sintetiza siempre dos aspectos, lo consciente y lo inconsciente, dando forma a lo que de otra manera sólo sería un caos imposible de comprender. La pura inspiración ha de reunirse con la técnica, produciéndose la unión equilibrada de lo que Schelling llama poesía y arte en el *Sistema del idealismo trascendental*. Dada la íntima conexión entre arte y filosofía, la idea de poesía parece tener que ver menos con una inspiración ciega y más con el éxtasis y el entusiasmo platónico, esa «locura» que en el *Fedro* se presenta como característica tanto del filósofo como del artista y cuyo ejecutor renacentista podría ser Giordano Bruno. En este sentido, se puede pensar con D. Jähnig, que la idea de genio de Schelling representa una gran novedad en la época, pues rechaza y a la vez sintetiza dos visiones distintas del arte que se remontan a dos estilos presentes en su época, el *Sturm* y el clasicismo, y que además es la expresión de una concepción distinta sobre la *esencia* del arte, entendido como una *arquitectura* basada en la tensión entre invención y construcción, que se puso en marcha en el barroco extendiéndose hasta los grandes maestros contemporáneos[25].

A estas dos consecuencias de la concepción enfática y religiosa del arte se podría agregar una tercera,

---

[25] Como representantes de la idea de arte como poesía, como predominio de la pura inspiración, Jähnig cita a Hegel, Schopenhauer, Schumann, Wagner, Schönberg, C. D. Friedrich, Kandinsky y los expresionistas alemanes. Como representantes de la tendencia schellingiana, al barroco, a Goethe, Schiller, Novalis, Kleist, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Delacroix, Cézanne, Van Gogh, Renoir y los grandes maestros del arte contemporáneo, como Picasso y Klee. *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, II, p. 171.

que efectivamente aparece en Schelling: la conversión de la mitología en materia del arte. Si se ha admitido que la filosofía considera las ideas desde la perspectiva de la identidad de lo absoluto mientras que el arte lo hace desde el punto de vista real reflejándolas de forma concreta y sensible en las cosas, y además que lo absoluto es Dios y los arquetipos son sus emanaciones o imágenes, entonces la materia del arte, es decir, las ideas que el artista refleja en su obra, no pueden ser sino la divinidad misma en su figura particular y así la mitología se convierte esencialmente en su contenido. Como expresión de la verdad auténtica, el arte crea un mundo absoluto, sin embargo este mundo está limitado a lo particular de cada obra y alcanza su perfección justamente dentro de su finitud, porque así consigue cerrarse sobre sí mismo y definir su sentido, poniendo cotas a la desmesura, al caos informe de la pura infinitud. Las figuras de los dioses, como las obras de arte, son insondables en su profundidad pero concluidas y perfectas, alcanzan ese equilibrio entre limitación y absolutidad sólo dentro del cual puede haber vida. La belleza es esa síntesis plena de lo particular y lo universal, que resplandece en el límite entre el caos y la forma. Por eso, su captación y creación no puede ser obra ni de la razón, que pulveriza la excepción y lo particular, ni del intelecto, que se regodea en definir y separar el mundo, sino que es fruto de la imaginación y la fantasía. El contacto de estas creaciones mitológicas y estéticas con la realidad terminaría por destruirlas vulgarizándolas y asimilándolas al mundo puramente sensible, han de permanecer en el estado que les es propio, el de la síntesis, por eso los dioses, como el arte, no son morales ni inmorales, sin prescindir de su sensibilidad habitan un reino arquetípico que recoge el pasado y el presente para profetizar el futuro, fundando el universo en su

totalidad, por eso no es necesario que existan para ser reales, su sola posibilidad entraña su realidad. Con esta idea Schelling fundamenta de un modo sólido la vieja aspiración del *Programa de sistema* de sensibilizar las verdades de la filosofía haciéndolas elocuentes al corazón y accesibles a la mayoría[26]. En este pequeño escrito la esperanza de la creación de una nueva mitología se depositaba casi mesiánicamente en un único individuo, mientras que en el *Sistema* y en la *Filosofía del arte* se piensa que ha de ser obra de toda una generación, con lo cual se hace de nuevo evidente que la solución al problema de la escisión rebasa con mucho el campo de lo que habitualmente se considera como estético y depende de la construcción de una comunidad integrada armoniosamente y educada en todas sus facetas. Es más, cuando Schelling se refiere a Homero lo hace como si se tratara de un individuo colectivo, sustentado por una comunidad de este tipo. De acuerdo con esto, la visión schellingiana de la literatura en su conjunto orgánico culmina en la idea de una mitología universal del futuro plasmada en una epopeya especulativa, de un poema didáctico absoluto, idea que, según Tilliette, no sería extraña a la empresa de *Las edades del mundo*[27].

---

[26] El interés por la mitología y el descubrimiento del importante papel que cumple en la construcción de la cultura es una constante en el pensamiento de Schelling, ya que está presente desde su juventud, por ejemplo, en una de sus disertaciones en el Seminario (*Sobre mitos, leyendas históricas y filosofemas del mundo antiguo*), y se extiende hasta el final de su vida con la *Filosofía de la mitología* (1841). Hay que aclarar, sin embargo, que en este punto Schelling se nutre también de las ideas de su generación (especialmente influyen en él Moritz y F. Schlegel; v. *Diálogo sobre la poesía*), si bien Schelling radicaliza y profundiza sus planteamientos.

[27] *Op. cit.*, II, p. 455.

III. ESQUEMA, ALEGORÍA Y SÍMBOLO. LO ANTIGUO Y LO MODERNO EN EL ARTE

Como compenetración perfecta de la limitación y lo absoluto, las figuras divinas son simbólicas. Schelling distingue el símbolo tanto del esquema como de la alegoría, presentándolo como síntesis y superación de ambos y generalizando la distinción para hacerla extensiva a todos los campos[28].

En el esquema predomina lo universal, ya que, tal y como lo mostró Kant, el proceso de esquematización parte del concepto que al ser temporalizado consigue acercarse a lo particular. En este sentido, el esquema es una regla de construcción de lo particular y en él lo universal significa lo particular. La alegoría, en cambio, procede de modo inverso, pues parte de lo singular y apunta semánticamente a lo universal. El símbolo es la indiferencia de ambos, ya que los contiene y los supera, y por eso resulta fácil dar una explicación alegórica de lo simbólico, como se ha hecho, por ejemplo, con la mitología, si bien tales interpretaciones traicionan su esencia, pues desconocen el carácter sintético e indivisible de lo simbolizado. Los mitos griegos tenían una autonomía absoluta y eran considerados como reales, es decir, que lo particular no se limitaba a significar lo universal, sino que además lo era, es decir que el ser

---

[28] Así, la naturaleza esquematiza cuando determina las especies, realiza alegorías cuando produce lo particular que sólo remite a la especie, y actúa simbólicamente en el organismo; el pensamiento esquematiza en el lenguaje, procede alegóricamente al actuar sobre el mundo y simbólicamente en el arte. En el ámbito de las ciencias la distinción se corresponde con la geometría, la aritmética y la filosofía; en las formas del arte con la pintura, la música y la plástica; y en las especies poéticas con la épica, la lírica y el drama.

se identificaba plenamente con el significado y lo particular era todo lo universal y no sólo una parte. Es en este contexto en el que Schelling recupera la etimología de la palabra alemana *Sinnbild* (= símbolo). Frente al ser vacío de significado que aparece en una mera imagen particular (*Bild*) y el concepto separado de toda referencia a un objeto concreto (*Sinn* = significado), está el símbolo como interrelación entre lo concreto objetivo y lo universal subjetivo, como imagen inseparable de su significado.

La teoría del símbolo sirve a Schelling como instrumento para afrontar la polémica propia de su época sobre la diferencia entre la poesía antigua o clásica y la poesía moderna, cristiana o romántica[29]. Para ello retrotrae esta diferencia a la distinción entre dos géneros posibles de mitología que, si bien se ajustan a la característica general de ser síntesis de lo particular y lo universal, llegan a la unidad dando más peso a uno u otro de sus aspectos.

La poesía antigua coloca el acento en lo infinito, se instala en lo absoluto para alcanzar desde él lo finito, de modo que su punto de partida es la totalidad del universo, que circunscribe en un límite determinado cerrándolo sobre sí mismo. De este modo, lo finito se convierte en lugar de manifestación o figuración de lo absoluto, produciendo una síntesis, en cierto sentido, ingenua, objetiva o natural, pues no se trata de una unificación posterior a la toma de conciencia de la escisión sino de una unidad originaria. Así, el realismo pro-

---

[29] La discusión sobre este tema comienza en los años 1795-1796 promovida por las obras de F. Schiller, *Ensayo sobre la poesía ingenua y sentimental*, y de F. Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, donde la distinción entre la literatura antigua y la moderna se basa en la antítesis entre poesía objetiva y poesía interesante.

pio de la poesía griega reproduce la dinámica interna del reino de la naturaleza, donde lo finito parece dominante pero sólo lo es en la medida en que contiene en sí lo absoluto, un realismo que, como el paganismo, se funda en la voluntad de hacer prevalecer el sentido del límite y de la perfección, entendida no como dispersión hacia lo infinito, sino como convergencia y plasmación de lo absoluto en lo finito.

La poesía moderna, en cambio, se funda en la conciencia de separación entre lo finito y lo infinito y por eso recalca tanto el sentido de lo individual y subjetivo. Una vez ultimada la escisión, ésta puede remontarse mediante dos caminos: disolviendo lo particular en lo universal, es decir, aniquilándolo[30], o subordinando aquél a éste por la elevación de lo finito a lo infinito en un paulatino acercamiento. Este último es el camino elegido por la poesía moderna, donde la unidad es vivida como reunificación y, por tanto, como aspiración hacia un infinito que se concibe como superior a lo finito separado, inestable, contingente, caído, que necesita ser redimido. Esta lucha del espíritu por elevarse trascendiendo su finitud es búsqueda de la libertad y, por eso, la poesía moderna, además de ser esencialmente cristiana, reproduce la dinámica interna de la acción moral, que consiste en la conformidad del actuar humano a las leyes absolutas, reflejando así el mundo ideal, el reino del espíritu y de la libertad; de ahí que en justicia pueda denominarse idealista. Frente a la eternidad y el ser que dominan en la antigüedad, las figuras de la poesía y la mitología moderna se instalan en el cam-

[30] En determinado momento, tanto Novalis como Schelling interpretan la intuición intelectual como una forma de aniquilación, sea como suicidio (*Fragmentblatt*, 54) o como muerte (*Cartas filosóficas...*, SW, I, pp. 322 s.).

bio y el devenir, donde la adecuación con lo absoluto representa sólo un momento transitorio. Por eso, el arte antiguo busca la ejemplaridad, lo sublime, mientras que el moderno propicia la originalidad, la belleza.

Como consecuencia de todo esto, se hace evidente que para Schelling la poesía y la mitología antiguas eran realmente simbólicas, mientras que las modernas tienden inevitablemente a la alegoría porque en ellas lo finito sólo tiene valor en cuanto que alude o significa lo eterno, pero él mismo no lo es. El mundo moderno comienza con la fractura de esa unidad primaria cuando la realidad, que era vivida por el griego como naturaleza, se convierte en lugar de disociación, en un mundo histórico regido por la Providencia. Es cierto que los griegos no permanecieron totalmente al margen de la idea de un infinito separado y opuesto a lo finito, pero la reservaron a los misterios y la filosofía. Del mismo modo, también lo es que los cristianos fueron capaces de mantener el sentido simbólico, pero fuera de su poesía, en las manifestaciones de la jerarquía y del culto de la Iglesia, única obra de arte viviente de la modernidad. Y es justo en este ámbito, en la formación de la Iglesia universal, del «cuerpo visible de Dios», donde la afirmación del individuo y la originalidad han cedido al impulso de lo colectivo. Por lo demás, el cristianismo, incluso en su vertiente católica y universal, no pudo poner las bases para una creación mitológica y estética, pues su visión puramente espiritual del mundo era esencialmente antipoética. De ahí, la necesidad de creación de una nueva mitología, de la cual el catolicismo será elemento esencial, pero no el único, pues ella deberá lograr que la manifestación sucesiva de Dios en el tiempo se haga simultánea, consiguiendo así la síntesis de la visión griega y la cristiana, de naturaleza e historia, para la cual la filosofía

de la naturaleza en marcha en la época puede aportar los primeros gérmenes.

IV. LAS ARTES PARTICULARES

Habiendo planteado el mundo del arte como una grandiosa teofanía, Schelling se ocupa de las artes particulares presentándolas unitariamente organizadas en un sistema. El criterio para distinguirlas y clasificarlas es la ley fundamental del universo, la de la unidad y oposición de lo ideal y lo real. Aunque en su conjunto el arte expresa el lado real y sensible de las ideas, se escinde en dos momentos, real e ideal, que fundan respectivamente las artes figurativas y las literarias o discursivas. Como artes reales, las primeras manifiestan lo absoluto en la materia física, las segundas adoptan el lenguaje como símbolo. A su vez, ambas vuelven a dividirse siguiendo el criterio de las tres potencias de la naturaleza y del espíritu. Entre las artes figurativas se sitúan la música (orden real), la pintura (orden ideal) y la plástica (orden de la síntesis o de la indiferencia). Entre las artes de la palabra, el orden real está representado por la poesía lírica, el ideal por la épica y la indiferencia por la dramática.

Cómo primera de las artes reales, la *música* es la más originaria de todas y la que refleja los aspectos más profundos y primitivos de la naturaleza, a pesar de aparecer como la más abstracta e inmaterial. En ella la idea penetra en la materia en una sola dimensión, primero se dispersa y luego se concentra, para finalmente recuperar su equilibrio. Estos tres momentos constituyen los elementos básicos de la música, que otra vez responden a las leyes fundamentales del universo: el *ritmo* es el aspecto real, la *modulación* el ideal y la *armonía* la

síntesis. De estos elementos el ritmo es el más musical de todos, porque es la realización misma de la sucesión, donde la unidad se diferencia a través de la variedad sin perder la homogeneidad y sin caer en la accidentalidad, por tanto, es la multiplicidad haciéndose significativa y generando un tiempo propio. La música representa el movimiento como tal, depurado de los objetos, y el ritmo, en cuanto que es su esencia, está necesariamente ligado a las formas naturales primigenias, en particular, a los cuerpos inorgánicos, como los metales, cuya sonoridad depende de su cohesión y, por tanto, de la gravedad primordial del universo físico. La música humana aparece, pues, como reflejo de la armonía de la naturaleza visible, como transcripción del movimiento de los cuerpos celestes, donde las figuras se muestran surgiendo del caos mismo, presentadas en la pura forma del movimiento, abstraídas aún de lo corpóreo, y es por eso que, siendo éste el arte más primitivo, sin embargo se le atribuye una espiritualidad y una inmaterialidad cercana a la del lenguaje.

La *pintura* corresponde a la potencia ideal de la naturaleza, a la luz, capaz de subordinar lo particular a lo universal, como el concepto, pero sin suprimir la diferencia sino haciendo simultáneo en el espacio lo que antes se mostraba como sucesión e impregnando con la idea dos dimensiones de la materia. Este recorrido se realiza a través del *dibujo,* que es el aspecto real, musical o rítmico de la pintura mediante el que se fija y se define la figura individual, del *claroscuro,* elemento ideal que representa lo esencialmente pictórico, la pintura en la pintura, que da relieve a las apariencias gracias a la magia del juego de luz y sombras, y del *colorido,* punto de indiferencia donde la materia se sintetiza completamente con la luz. Además, en esta parte Schelling realiza un ascenso a través de los distintos géne-

ros pictóricos según las determinaciones de la luz en relación con los objetos de la pintura. Según la luz se va haciendo más vívida, es decir, más orgánica e interior, se puede distinguir entre naturaleza muerta, cuadros de flores y frutas, de animales, paisaje y pintura de figuras humanas, sea en su aspecto inferior, como retrato, o en el superior, como pintura histórica en sus dos vertientes, alegórica y simbólica, siendo esta última la cumbre de este arte.

La *plástica* corresponde a la tercera potencia de la naturaleza, el organismo, y es la síntesis y culminación de las otras artes figurativas, síntesis, por tanto, de realidad física y aspecto ideal, o de multiplicidad y unidad, o de exterioridad e interioridad, ya que incorpora la tercera dimensión. En ella se produce la perfecta configuración de lo ideal en lo real, pues la esencia se identifica con la forma y, por eso, Schelling la considera como la más plenamente simbólica. También en ella aparecen las tres series: la real, representada por la *arquitectura,* la ideal por el *bajorrelieve* y la síntesis de ambas por la *escultura*. Continuando con el esquema analógico, la arquitectura se relaciona con la música (es la música hecha plástica, fijada en el espacio, convertida en piedra), el bajorrelieve se presenta como la pintura en las artes plásticas y la escultura como lo propiamente plástico en ellas. A través de estas disciplinas la plástica intenta representar el organismo y lo consigue totalmente cuando se convierte en escultura, porque entonces presenta una figura autónoma que puede ser contemplada desde todos lados. Para alcanzar este punto la plástica asciende a través del mundo orgánico representando vegetales en la arquitectura, animales (o grupos en los que individuos casi no se distinguen entre sí) en el bajorrelieve, hasta que la idea consigue objetivarse enteramente en su máxima per-

fección y entonces se vuelve figura humana. Encarnándose simbólicamente en un hombre, la razón lo convierte en un dios hecho mármol, y así la escultura es la más mitológica de las disciplinas plásticas.

Según Schelling, las artes discursivas reflejan el lado ideal del universo, representan el acto creador y no la naturaleza creada, prueba de ello es que conservan el antiguo nombre de poesía. Como expresión del mundo espiritual cuya concreción es la historia, los tres géneros fundamentales de la poesía se analizan en función de la dialéctica libertad-necesidad. La *lírica* corresponde a la primera potencia del espíritu, al saber, y es la forma real de la poesía, por tanto, se asemeja a las artes figurativas y, en particular, a la música, acentuando el aspecto individual, múltiple y temporal de la realidad. La *épica* corresponde a la acción y muestra la identidad de necesidad y libertad desde una indiferencia hacia el tiempo y un abandono al natural desarrollo de los acontecimientos propio de la historia. Ambos géneros se unen en el *drama*, cuya cumbre es la tragedia, donde la libertad, que se resiste a la ciega fuerza del destino, es equiparada a la necesidad al sobreponerse a la derrota mediante la conciencia. De este análisis cabe destacar que Schelling presenta el *Fausto* de Goethe como paso al género cómico y que su extraordinario estudio sobre la *Divina Comedia*, a la que considera como representante de un género propio, no aparece en el original de la *Filosofía del arte*, pues fue publicado de forma independiente.

Schelling concluye la obra con la idea suscinta de una tendencia regresiva de las artes de la palabra a las figurativas, prefigurada ya al nivel del drama, que, en la medida en que se concibe como «plástica viviente», puede ser interpretado como obra de un impulso que desciende hacia la escultura. En breves líneas Schelling presenta un esbozo de síntesis entre las series real e ideal en lo

que él mismo denomina «artes secundarias», como el *canto,* que reúne poesía y música, o como la *danza*, sea baile o pantomima, que concilia poesía y pintura. A pesar de las reticencias que abiertamente manifiesta respecto de la *ópera*, pues sólo le parece una caricatura de esa representación teatral más compleja que fue el drama en la antigüedad, cierra la *Filosofía del arte* con la sugerencia de que puede llegar a ser el lugar de síntesis de todas las artes en cuanto fenómeno total donde arte y vida se confunden para que alcance su apogeo la revelación de lo divino en el mundo empírico. Considerando la derivación posterior de esta idea en Richard Wagner, el valor de esta sugerencia no resulta nada desdeñable.

V. ESTA TRADUCCIÓN

Para esta traducción se ha utilizado la edición de Manfred Schröter (*Münchner Jubiläumsdruck*), que reproduce la edición del hijo de Schelling introduciendo modificaciones en la ordenación de los escritos. La primera parte de la *Filosofía del arte* aparece en el tercer volumen principal, III, pp. 375-507, y la parte especial en el tercer volumen complementario, E III, pp.135-387. Para unificar con los originales, la paginación que aparece al margen corresponde a la edición del hijo de Schelling, pues ésta también se reproduce en la edición de Schröter.

Como podrá verse, estas conferencias se inician abruptamente tras unos puntos suspensivos. Según indicación del original manuscrito, la parte faltante recoge casi literalmente el contenido de la última de las *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, que se ha traducido para esta edición y se ha colocado al final como «Anexo». También al final aparecen los índices ono-

mástico y de obras citadas, un sumario realizado por el hijo de Schelling para la edición de sus obras completas y que puede servir como índice temático, y una lista de equivalencias entre el alemán y el español tanto de los términos técnicos como de los que presentaron dificultades de traducción, si bien en muchos de estos casos también se ha llamado la atención del lector en el propio texto mediante una nota a pie de página.

BIBLIOGRAFÍA

I. FUENTES

1. OBRAS COMPLETAS DE F. W. J. SCHELLING

— *Historisch-Kritische Ausgabe* (Im Auftrag der Schelling-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften herausgegeben von H. M. Baumgartner, W. G. Jacobs, H. Krings und H. Zeltner), Frommann-Holzboog, Stuttgart, 1975 ss. De esta edición, dividida en cuatro partes (I. Werke; II. *Nachlass*; III. *Briefe*; IV. *Nachschriften*), han aparecido sólo cinco volúmenes pertenecientes a la primera sección, que contienen obras anteriores a 1800.
— *Sämtliche Werke* (herausgegeben von K. F. A. Schelling), J. G. Cotta, Stuttgart, 1856-1861, 14 vols. Abreviatura: SW.
— *Schellings Werke. Münchner Jubilaümsdruck* (nach der Originalausgabe in neuer Anordnung herausgegeben von M. Schröter), C. H. Beck / Oldenbourg, München, 1927-1954. Consta de seis volúmenes principales y seis volúmenes complementarios. Reproduce la paginación de SW.

2. EPISTOLARIOS

— *Aus Schelling Leben in Briefen* (herausgegeben von G. L. Plitt), Hirsel, Leipzig, 1869-1870, 3 vols.

— *F. W. J. von Schelling. Briefe und Dokumente* (herausgegeben von H. Fuhrmans), Bouvier, Bonn, 1962, 2 vols. Al comienzo de cada tomo aparece una reseña biográfica del período en cuestión.
— *Fichte-Schelling Briefwechsel*, mit einer Einleitung von W. Schulz, Suhrkamp, Frankfurt, 1968.

3. Traducciones al castellano

— *Bruno* (tr. H. R. Sanz), Losada, Buenos Aires, 1957.
— *Cartas sobre criticismo y dogmatismo* (intr., tr. y notas de J. L. Villacañas y M. Ramos), Gules, Valencia, 1984.
— *Cartas sobre dogmatismo y criticismo* (intr. y tr. de V. Careaga), Tecnos, Madrid, 1993.
— *Disertación sobre la fuente de las verdades eternas* (tr. R. Rovira), Facultad de Filosofía de la UCM, Excerpta philosophica, Madrid, 1997.
— *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana y los objetos con ella relacionados* (tr. H. Cortés y A. Leyte, prólogo de A. Leyte y V. Rühle), Anthropos/MEC, Barcelona, 1989.
— *Escritos sobre filosofía de la naturaleza* (estudio preliminar, tr. y notas de A. Leyte), Alianza, Madrid, 1996.
— *Filosofía del arte* (estudio preliminar de E. Pucciarelli, tr. E. Tabernig), Nova, Buenos Aires, 1949.
— *Filosofía de la revelación*, I: *Introducción* (tr. J. Cruz), Cuadernos de Anuario Filosófico, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1998,
— *La relación de las artes figurativas con la naturaleza* (tr. y prólogo de A. Castaño), Aguilar, Buenos Aires, 1954.
— *Las edades del mundo* (tr. R. Ochoa), EDEVAL, Valparaíso, 1997.
— *Lecciones muniquesas para la historia de la filosofía moderna* (tr. L. de Santiago Guervós; revisión: I. Falgueras, J. L. del Barco y J. A. García González; estudio introductorio de I. Falgueras), Edinford, Málaga, 1993.
— *Lecciones sobre el método de los estudios académicos* (ed. M. A. Seijo Castroviejo), Editora Nacional, Madrid, 1984.
— *Nueva deducción del derecho natural* (intr. y tr. de F. Oncina Coves), en *Thémata. Revista de Filosofía*, 11 (1993), pp. 217-253.
— *Sistema del idealismo trascendental* (tr., prólogo y notas de V. López-Domínguez y J. Rivera), Anthropos, Barcelona, 1988.

II. REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS

SCHNEEBERGER, G.: *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: eine Bibliographie*, Francke, Berna, 1954.

PAREYSON, L.: *Grande Antologia Filosofica*, Marzorati, Milano, 1971, vol. XVIII, pp. 65-78. Reproducida en *Schelling. Presentazione e antologia*, Marietti, Torino, 1975, pp. 89-120.

ZELTNER, H.: *Schelling-Forschung seit 1954*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1975.

III. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA SELECTA CON ESPECIAL REFERENCIA A LA FILOSOFÍA DEL ARTE

ALIOTTA, A.: «Romanticismo e platonismo nella filosofia dell'arte di Schelling» y «Natura, arte e poesia secondo Schelling», en *Logos*, 3 y 4 (1940), reeditados en A. Aliotta, *L'estetica di Kant e degl'idealisti romantici*, Terrella, Roma, 2.ª ed., 1950.

ASSUNTO, R.: *Estetica dell'identità: lettura della Filosofia dell'arte di Schelling*, Urbinate, Urbino, 1962.

— «Le relazioni fra arte e filosofia in Schelling e Hegel», en *Hegel-Jahrbuch* (1965), pp. 84-121.

BAUM, K.: *Die Transzedierung des Mythos zur Philosophie und Ästhetik Schellings und Adorno*, Könighause und Neumann, Würzburg, 1988.

BÜRGER, P.: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1983 (tr. R. Sánchez Ortiz de Urbina: *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996).

DIETZSCH, S. (ed.): *Natur, Kunst und Mythos. Beiträge zur Philosophie F W. J. Schellings (Schriften zur Philosophie und ihre Geschichte)*, Akademie Verlag, Berlin, 1978.

DORFLES, G.: «Necessità e accidentalità dell'arte e del mito in Schelling», en *Rivista di estetica* (1967), pp. 213-238.

FACKENHEIM, E. L.: «Schelling's Philosophy of Literary Arts», en *The Philosophical Quarterly* (1954), pp. 310-326.

FREIER, H.: *Die Rückkehr der Götter. Von der ästhetischen Überschreitung der Wissensgrenze zur Mythologie der Moderne. Eine Untersuchung zur systematischen Rolle der Kunst in der Philosophie Kants und Schellings*, Metzler, Stuttgart, 1976.

GIBELIN, J.: *L'esthétique de Schelling*, Vrin, Paris, 1934.

— *L'esthetique de Schelling et L'Allemagne de Madame de Staël*, Libraire Ancienne Honoré Champion, Paris, 1934.

HEBBEKER, G.: *Absolutes Einheitsbedürfnis als Beweg-Grund der Philosophie Schellings, dargelegt im Hinblick auf seine Kunstphilosophie*, Stuttgart, 1966.

HIRSCH, E. D.: *Wordsworth and Schelling*, New Haven, 1960.

HOGREBE, W.: «Kunst und Freiheit. Bemerkungen zu Schelling», Conferencia pronunciada el 16 de junio de 1997 en la Ludwig-Maximilian Universität de Múnich dentro de un ciclo organizado por la Schellingsgesellschaft.

HUCH, R.: *Die Romantik*, Rainer Wunderlich Verlag, Tübingen, 1953.

JÄHNIG, D.: *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, Neske, Pfullingen, 1966, 2 vols.

KNITTERMEYER, H.: *Schelling und die romantische Schule*, Reinhardt, München, 1929.

LEYTE, A.: «Por una mitología de la razón», en *Er. Revista de Filosofía*, 15 (1993), pp. 117-148.

— *Las épocas de Schelling*, Akal, Madrid, 1998.

LÓPEZ-DOMÍNGUEZ, V.: *Schelling*, Ediciones del Orto, Madrid, 1995.

— «Del Yo a la naturaleza por el camino del arte», en *El inicio del Idealismo alemán* (ed. O. Market y J. Rivera de Rosales), Editorial Complutense/UNED, Madrid, 1996, pp. 281-289.

LUKÁCS, G.: «Schellings Irrationalismus», en *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* (1953), pp. 53-102.

LYPP, B.: *Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft. Zum Widerstreit von Reflexion und Sittlichkeit im deutschen Idealismus*, Suhrkamp, Frankfurt, 1972.

MARÍ, A.: «El concepto de genio en Friedrich Schelling», en *Euforión. Espíritu y naturaleza del genio*, Tecnos, Madrid, 1989, pp. 162-195.

PAREYSON, L.: *L'estetica di Schelling (Corso di estetica dell'anno accademico 1963-64)*, G. Giappichelli Editore, Torino, 1964.

— «Un sonetto del Petrarca, un problema schellinghiano: arte e filosofia, Cattolicesimo e poesia secondo Schelling», en *Conversazioni di estetica*, Milano, 1966.

— «L'estetica musicale di Schelling», en el volumen en honor de S. Pugliatti, Milano, 1975.

PETRUZZELLIS, N.: *L'estetica dell'idealismo*, Padova, 2.ª ed., 1950.

RAIMONDI, E.: «Del saggio di Schelling su Dante», en *Convivium* (1947), pp. 173-180.

SANDKÜHLER, H. J.: *F. W. J. Schelling*, Metzler, Stuttgart, 1970.

SCHMIDT, J.: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1740-1945*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1988.

SCHNEIDER, W.: *Ästhetische Ontologie. Schellings Weg des Denkens zur Identitätsphilosophie*, Peter Lang, Frankfurt, 1983.
SCHÜLLER, H. M.: «Schelling's Theory of the Metaphysics of Music», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1956-1957), pp. 461-476.
STAMMLER, H.: «Dostoievski's Aesthetics and Schelling's Philosophy of Art», en *Comparative Literature*, 1955, pp. 313-323.
SZONDI, P.: *Poésie et poétique de l'Idealisme allemand,* Les Éditions de Minuit, Paris, 1975.
TILLIETTE, X.: *Schelling. Une philosophie en devenir,* Vrin, Paris, 1970, 2 vols. (2.ª ed. aumentada, 1992).
— «Schelling als Verfasser des Systemprogramms?», en *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen* (ed. M. Frank y G. Kurz), Suhrkamp, Frankfurt, 1975, pp. 193-211.
VOLKMANN-SCHLUCK, K. H.: *Mythos und Logos: Interpretationen zu Schellings Philosophie der Mythologie*, Berlin, 1969.
ZELTNER, H.: «Das Identitätsystem», en *Schelling. Einführung in seine Philosophie* (ed. H. M. Baumgartner), Alber Verlag, Freiburg/München, 1975.

FILOSOFÍA DEL ARTE

(A partir de la obra póstuma manuscrita)

CONFERENCIAS PRONUNCIADAS
POR PRIMERA VEZ EN JENA
EN EL INVIERNO DE 1802 A 1803,
REPETIDAS EN 1804 Y 1805 EN WURZBURGO

INTRODUCCIÓN

V, ...[1] Os pido que durante las presentes conferencias estéis siempre atentos a su intención puramente científica. Del mismo modo que la ciencia en general, la ciencia del arte es interesante *en sí*, también sin un fin externo. Son tantos los objetos insignificantes que atraen la curiosidad general, incluso el espíritu científico, que resultaría extraño que no lo hiciera justamente el arte, objeto que incluye casi exclusivamente los objetos supremos de nuestra admiración.

357

Está aún muy atrasado aquel para quien el arte no aparece como un todo cerrado, orgánico, necesario en todas sus partes, igual que la naturaleza. Si nos sentimos irresistiblemente impelidos a captar la esencia íntima de la naturaleza y a escudriñar esa fuente fecunda de la que emanan tantas

[1] La introducción de *la Filosofía del arte* de Schelling repite en parte el texto de la última conferencia de las *Lecciones sobre el método de los estudios académicos*, que en la presente edición aparece en el «Anexo». *(N. de la T.)*

manifestaciones con una uniformidad y una regularidad eterna, cuánto más ha de interesarnos penetrar el organismo del arte, en el cual se des-
358 prende de la libertad absoluta la máxima unidad y regularidad, que nos permite conocer los prodigios de nuestro propio espíritu mucho más directamente que la naturaleza. Si nos interesa seguir tanto como sea posible la estructura, la disposición interior, las relaciones y complicaciones de un vegetal o, en general, de un ser orgánico, cómo no ha de estimularnos más reconocer las mismas complejidades y relaciones en los productos organizados superiores, y en sí mucho más complejos, que se llaman obras de arte.

A muchos les pasa con el arte lo que le ocurría con la prosa a Monsieur Jourdain, en la comedia de Molière[2], que se sorprendió de haber hablado en prosa durante toda su vida sin haberlo sabido. Son pocos los que se dan cuenta de que la lengua en que se expresan ya es la más perfecta obra de arte. ¡Cuántos han estado ante un escenario sin formularse siquiera una vez la pregunta sobre cuántas condiciones exige una representación teatral hasta cierto punto perfecta! ¡Cuántos los que sintieron la noble impresión de una bella arquitectura sin tratar de investigar las razones de la armonía que desde ella les hablaba! ¡Cuántos los que se han dejado impresionar por un poema o una gran obra dramática que los conmovió, los entusiasmó o los estremeció sin indagar jamás por los medios con que el artista logra dominar su ánimo, purificar su alma, exci-

[2] *El burgués gentilhombre*, acto II, escena 4.

tar su intimidad, sin pensar en convertir este placer totalmente pasivo, y en esa medida, innoble, en el placer mucho más elevado de la contemplación activa y la reconstrucción de la obra de arte mediante la inteligencia!

Se considera grosero e inculto a aquel que no se deja *en absoluto* influir por el arte y que quiere experimentar sus efectos. Pero para el espíritu es igualmente grosero, aunque no en el mismo grado, considerar las emociones meramente sensibles, los afectos sensibles o el placer sensible que provocan las obras de arte como efectos del arte en cuanto tal.

359 Para aquel que en el arte no llega a la contemplación libre, a la vez pasiva y activa, espontánea y reflexiva, todos los efectos del arte son meros efectos naturales; en tal caso, él mismo se comporta como un ser natural y nunca ha conocido ni experimentado verdaderamente el arte como arte. Quizás lo incitan bellezas aisladas, pero en la verdadera obra de arte no hay ninguna belleza aislada, únicamente el todo es bello. En consecuencia, quien no se eleva a la idea del *todo* es completamente incapaz de juzgar una obra. Y, a pesar de esta indiferencia, vemos que la gran mayoría de las personas que se llaman a sí mismas cultas tiende a hacer juicios sobre asuntos de arte, a darse por entendida y es difícil que haya un juicio adverso que ofenda más que el de que alguien no tiene gusto. Los que sienten su debilidad en la apreciación prefieren suspender su juicio antes que mostrar sus fallos, a pesar de que el efecto que tenga una obra de arte sobre ellos quizá sea muy decisivo y de que la opinión que pudieran tener sobre ella sea original.

Otros menos modestos hacen el ridículo con su juicio o resultan inoportunos para los entendidos. Por tanto, forma parte de la cultura social en general —pues no hay estudio más social que el del arte— el tener ciencia sobre el arte, haber desarrollado en sí la facultad de captar la *idea* o el todo, así como las relaciones mutuas de las partes y de nuevo las del todo con las partes. Pero precisamente esto es imposible sin *ciencia*, y en particular sin filosofía. Cuanto más rigurosamente se construye la idea del arte y de la obra de arte, tanto más se previene no sólo el relajamiento del juicio sino también esos frívolos intentos de arte o de poesía que a menudo se emprenden sin idea alguna de los mismos.

Sobre cuán necesaria es una visión rigurosamente científica del arte para el desarrollo del intuir intelectual de las obras y sobre todo para la formación del juicio sobre ellas, quiero observar lo siguiente.

360 Muy a menudo, en especial en la actualidad, se puede comprobar no sólo la diferencia sino hasta la oposición de los juicios de los artistas entre sí. Este fenómeno es muy fácil de explicar. En las épocas de florecimiento del arte, la necesidad del espíritu reinante en general, la felicidad y, diríamos, la primavera del tiempo es lo que produce más o menos la coincidencia general entre los grandes maestros, de modo que, como lo demuestra la historia del arte, las grandes obras de arte nacen y maduran una tras otra, casi al mismo tiempo, como de un aliento colectivo y bajo un sol común. Albrecht Durero es contemporáneo de Rafael; Cervantes y Calderón lo son de Shakespeare. Cuando ha pasado semejante

época de felicidad y de producción pura, surge la reflexión y con ella la divergencia general; lo que allí fue espíritu vivo, se convierte aquí en tradición.

La dirección de los antiguos artistas iba desde el centro a la periferia. Los posteriores toman la forma destacada externamente y tratan de imitarla directamente; conservan la sombra sin el cuerpo. Y cada uno se forja sus propios y peculiares puntos de vista sobre el arte y juzga lo existente de acuerdo con ellos. Aquellos que observan el vacío de la forma sin el contenido predican el retorno a la materialidad mediante la imitación de la naturaleza; otros, los que no logran pasar del calco vacío, hueco y exterior de la forma, predican lo ideal, la imitación de lo ya formado; pero ninguno vuelve a las verdaderas fuentes originarias del arte de las que fluyen inseparables forma y contenido. Ésta es más o menos la situación actual del arte y del juicio artístico. Tan diverso es el arte en sí mismo, tan diversos y matizados son los distintos puntos de vista en la apreciación. Ninguno de los que discuten comprende a los otros. Todos juzgan, uno según el baremo de la verdad, otro según el de la belleza, sin saber nadie qué son la verdad o la belleza. En consecuencia, no hay mucho que aprender sobre la
361 esencia del arte entre los artistas propiamente prácticos de una época semejante, salvo raras excepciones, porque por lo general fallan en la idea del arte y de la belleza. Y es precisamente esta divergencia, reinante hasta entre los que practican el arte, una razón urgente que determina a investigar la verdadera idea y los principios del arte en la ciencia.

Más necesario aún es una enseñanza seria sobre el arte, creada desde ideas, en esta época de sublevación literaria que va contra todo lo elevado, lo grande, lo que se basa en ideas, incluso contra la belleza en la poesía y en el arte mismo, donde la frivolidad, la excitación de los sentidos o la nobleza de clase infame son dioses a los que se tributa la máxima veneración.

Sólo la filosofía puede hacer que vuelvan a abrirse a la reflexión las fuentes originarias del arte cegadas en su mayoría para la producción. Sólo por la filosofía podemos tener la esperanza de alcanzar una verdadera ciencia del arte, no porque la filosofía pudiera proporcionar el sentido, que sólo puede dar un dios, no porque pudiera atribuir juicio a quien la naturaleza se lo ha negado, sino porque ella expresa en ideas, de un modo invariable, lo que el verdadero sentido artístico intuye en lo concreto y por lo que se determina el auténtico juicio.

No considero innecesario enunciar las razones que *en particular* me han determinado a elaborar esta ciencia y a pronunciar estas conferencias.

Ante todo os pido no confundir esta ciencia del arte con todo lo que hasta ahora se ha presentado bajo este nombre o bajo cualquier otro como estética o teoría de las bellas artes y ciencias. En ninguna parte existe aún una doctrina científica y filosófica del arte; a lo sumo existen fragmentos de algo semejante e incluso éstos son todavía poco comprendidos y sólo podrán serlo en relación con un todo.

Antes de Kant toda la doctrina del arte en Alemania era un simple vástago de la estética de Baumgarten, pues esta expresión fue utilizada por

362 Baumgarten por primera vez. Para la apreciación de la misma basta con mencionar que ella era a su vez un vástago de la filosofía de Wolff. En el período inmediatamente anterior a Kant, en que predominaba el empirismo y una chata popularidad en la filosofía, se construyeron las conocidas teorías de las bellas artes y las ciencias, cuyos fundamentos eran principios psicológicos de los ingleses y franceses. Se intentaba explicar lo bello a partir de la psicología empírica y en general se trataba los milagros del arte casi con el mismo sentido de ilustración y exclusión que se utilizaba en la misma época para las historias de fantasmas y otras supersticiones. Aún se encuentran fragmentos de este empirismo con posterioridad, a veces en escritos pensados según una mejor concepción.

Las demás estéticas son, hasta cierto punto, recetas o libros de cocina donde la receta para la tragedia dice así: mucho terror, aunque no demasiado, tanta compasión como sea posible y lágrimas sin medida.

Con la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant ocurrió lo mismo que con sus demás obras. De los kantianos había que esperar naturalmente la mayor falta de gusto, así como en la filosofía la mayor falta de ingenio. Muchísimas personas se estudiaron de memoria la crítica de la facultad del juicio estético y la presentaron como estética desde la cátedra y desde sus escritos.

Después de Kant algunas cabezas privilegiadas han proporcionado excelentes sugerencias para la idea de una verdadera ciencia filosófica del arte y algunas contribuciones aisladas a la misma; sin embargo, ninguno ha construido un

todo científico o, por lo menos, establecido los principios *absolutos* con validez universal y forma rigurosa; en la mayoría no se produjo la separación estricta del empirismo y la filosofía, exigida para la verdadera cientificidad.

En consecuencia, el sistema de la filosofía del arte que pienso exponer se diferenciará esencialmente de todos los anteriores tanto por la forma como por el contenido, por cuanto en mis principios voy mucho más lejos de lo que se ha ido hasta ahora. El mismo método que en la filosofía de la naturaleza me hizo posible, si no me equivoco, desenmarañar hasta cierto punto el
363 tejido, muchas veces enredado, de la naturaleza y apartar de sus manifestaciones el caos, el mismo método nos guiará también a través de los enredos mucho más laberínticos del mundo artístico y nos permitirá arrojar una nueva luz sobre sus objetos.

Menos seguro puedo estar de cumplir de la misma manera con relación al aspecto *histórico* del arte, que, por razones que indicaré más adelante, es un elemento esencial de toda construcción. Reconozco demasiado bien lo difícil que es adquirir en este campo, el más ilimitado de todos, tan sólo los conocimientos más generales sobre cada una de sus partes, y cuánto más difícil llegar al conocimiento más definido y preciso de cada una de estas partes. En lo que a mí respecta, puedo afirmar que durante mucho tiempo me he ocupado seriamente del estudio de las obras de la poesía antigua y moderna y que me he propuesto con empeño tener una intuición de las obras de arte plástico; que en el trato con artistas ejercientes en verdad sólo llegué a conocer su

propia discrepancia y falta de comprensión del asunto, pero también en el trato con aquellos que, aparte del feliz ejercicio del arte también han pensado filosóficamente sobre él, he adquirido una parte de las concepciones históricas sobre el arte que creo necesarias para mi propósito.

Para los que conozcan mi sistema filosófico, la filosofía del arte sólo les resultará la repetición del mismo elevada a la máxima potencia; para los que aún no lo conocen, el método tal vez les resultará más evidente y claro en esta aplicación.

La construcción no sólo comprenderá lo general sino también a aquellos individuos que representan toda una especie; los contruiré a ellos y al mundo de su poesía. Por ahora sólo nombro a Homero, Dante y Shakespeare. En la doctrina de las artes figurativas se caracterizarán en general las individualidades de los más grandes maes-
364 tros; en la doctrina de la poesía y de los géneros literarios destacaré la característica de algunas obras aisladas de los poetas más excelsos, por ejemplo, de Shakespeare, Cervantes y Goethe, aprovechando en estos casos la intuición presente que nos falta en aquéllos.

En la filosofía general disfrutamos viendo el severo rostro de la verdad en sí y por sí misma; en esta esfera particular de la filosofía que circunscribe la filosofía del arte alcanzamos la intuición de la belleza eterna y los arquetipos de todo lo bello.

La filosofía es la fundamentación de todo y se ocupa de todo, extiende su construcción a todas las potencias y objetos del saber, sólo con ella se llega a lo supremo. Por la doctrina del arte se for-

ma dentro de la filosofía misma un círculo más estrecho en el que contemplamos directamente lo eterno, diríamos, en figura visible y, bien entendida, está en la más perfecta consonancia con la filosofía misma.

En lo dicho anteriormente sugerí en parte qué es la filosofía del arte, pero es necesario explicarme ahora más claramente sobre ello. Plantearé la cuestión en su máxima generalidad de esta manera: *¿Cómo es posible una filosofía del arte?* (pues la demostración de esta posibilidad respecto a la ciencia es una realidad).

Cualquiera reconoce que en el concepto de filosofía del arte se une algo contradictorio. El arte es lo real, lo objetivo; la filosofía lo ideal, lo subjetivo. Por tanto, ya se podría determinar de antemano la misión de la filosofía del arte así: *representar en lo ideal lo real que está en el arte.* Sólo que la cuestión es precisamente qué quiere decir: representar *algo real en lo ideal* y, antes de que lo sepamos, aún no tenemos claro el concepto de la filosofía del arte. En consecuencia, tenemos que enfocar toda la investigación desde más abajo. Puesto que representación en lo ideal en general = construir, también debe ser la filosofía del arte = construcción del arte, entonces esta investigación necesariamente tendrá que
365 penetrar más profundamente en la esencia de la construcción.

El complemento arte en «filosofía del arte» sólo limita el concepto general de la filosofía, pero no lo suprime. Nuestra ciencia debe ser filosofía. Eso es lo esencial, lo accidental de nuestro concepto es que precisamente debe ser filosofía con relación al arte. Pero ni lo accidental

de un concepto puede modificar lo esencial del mismo ni la filosofía, en particular como filosofía del arte, puede ser otra cosa que lo que es considerada en sí y absolutamente. La filosofía es absoluta y esencialmente una, no se la puede dividir, por tanto lo que es en general filosofía lo es total e indivisamente. Quiero que mantengáis fijamente presente este concepto de la indivisibilidad de la filosofía para captar la idea total de nuestra ciencia. Es suficientemente conocido el infame abuso que se ha hecho del concepto de filosofía. Tenemos ya una filosofía y hasta una doctrina de la ciencia de la agricultura, y cabe esperar que también se construya una filosofía de la locomoción y que al final haya tantas filosofías como objetos y que, ante ruidosas filosofías, se perderá totalmente la filosofía misma. Pero además de estas muchas filosofías existen también ciencias filosóficas y teorías filosóficas aisladas. Tampoco éstas llegan a nada. Sólo existe una única filosofía y una única ciencia de la filosofía; lo que se llaman distintas ciencias filosóficas, o bien es algo totalmente errado, o sólo son representaciones del todo único e indiviso de la filosofía en diferentes *potencias* o bajo determinaciones ideales distintas[3].

Explico esta expresión que aparece aquí por primera vez, al menos en un sentido en que es importante que se la comprenda. Se refiere a la
366 doctrina filosófica general de la identidad esen-

[3] Para esto y lo siguiente, cfr. el principio del tratado sobre *La relación de la filosofía de la naturaleza con la filosofía en general*, pp. 106 ss.

cial e intrínseca de todas las cosas y de todo aquello que distinguimos en general. En realidad y en sí existe sólo un único ser absolutamente real y, en cuanto absoluto, este ser es indivisible, de modo que no puede pasar por división o separación a distintos seres; como es indivisible, la diferencia de las cosas en general sólo es posible en la medida en que se lo coloca como todo e indiviso bajo distintas determinaciones. A estas determinaciones las llamo potencias. No modifican absolutamente nada en la esencia; ésta permanece siempre y necesariamente la misma y, por eso, se llaman determinaciones *ideales*. Por ejemplo, lo que conocemos en la historia o en el arte es esencialmente lo mismo que lo que existe también en la naturaleza; en efecto, a cada uno le es inherente toda la absolutidad, pero esta absolutidad se encuentra en la naturaleza, la historia y el arte en distintas potencias. Si a éstas se las quitara para ver el *ser puro*, por así decirlo, en su desnudez, lo uno estaría verdaderamente en todo.

La *filosofía* aparece entonces en su manifestación completa sólo en la totalidad de todas las potencias, pues ella debe ser una imagen fiel del universo; pero éste = *a lo absoluto representado en la totalidad de todas las determinaciones ideales*. Dios y el universo son lo mismo o sólo distintas caras de lo uno y lo mismo. Dios es el universo considerado por el lado de la identidad, lo es *todo*, porque es lo exclusivamente real y, por tanto, fuera de él no existe nada; el *universo* es Dios visto desde el lado de la totalidad. En la idea absoluta, que es principio de la filosofía, la totalidad y la identidad se unifican otra vez. La manifestación perfecta de la filosofía, digo, sólo apa-

rece en la totalidad de todas las potencias. En lo absoluto como tal, y por tanto también en el principio de la filosofía, no hay potencia *alguna* precisamente porque comprende *todas* las potencias y, a su vez, sólo en la medida en que en él no hay potencias, todas están contenidas en él. Precisamente por no ser igual a ninguna potencia particular y comprenderlas a todas, llamo a este principio el *punto absoluto de identidad* de la filosofía.

Este punto de indiferencia, por ser tal y por ser
367 absolutamente único, es indivisible, inseparable, necesariamente existe a su vez en cada unidad *particular* (así pues, hay que llamarlo potencia), e incluso esto no es posible sin que en cada una de estas unidades *particulares* retornen otra vez todas las unidades, es decir, *todas las potencias*. Por tanto, en la filosofía no hay nada más que lo absoluto, o en la filosofía sólo conocemos lo absoluto, siempre sólo lo absolutamente uno y sólo esto absolutamente uno en formas particulares. La filosofía nunca se dirige a lo particular como tal —os ruego que comprendáis rigurosamente esta afirmación—, sino siempre directamente a lo absoluto, y a lo particular sólo en la medida en que acoge en sí lo absoluto en su totalidad y lo representa en él.

Ahora bien, de esto resulta evidente que no puede haber filosofías *particulares* ni ciencias filosóficas particulares y aisladas. En todos los objetos la filosofía sólo tiene un único objeto y por eso mismo también ella es una sola. Dentro de la filosofía general cada una de las potencias aisladas es en sí absoluta y en esta absolutidad, o bien sin perjuicio de esta absolutidad, es a su vez un miembro del todo. Cada una es verdadero miembro del

todo sólo en la medida en que es el reflejo perfecto del todo que lo acoge totalmente en sí. Esto es, precisamente, esa unión de lo particular y lo general que encontramos en cada ser orgánico, así como en cada obra poética, en la cual, por ejemplo, cada una de las distintas figuras son un miembro que sirve al todo y, a su vez, en el completo desarrollo de la obra, son absolutas en sí.

En efecto, no podemos aislar una potencia sola del todo y considerarla en sí misma, pero esta representación misma es *filosofía* sólo en la medida en que realmente representamos en ella lo *absoluto*. Entonces podemos llamar a esta representación, por ejemplo, filosofía de la naturaleza, filosofía de la historia, filosofía del arte.

Con esto queda demostrado: 1) que ningún objeto está cualificado para ser objeto de la filosofía sino en la medida en que él mismo está fundado en lo absoluto por una idea eterna y necesaria y es capaz de acoger en sí toda la esencia
368 indivisa de lo absoluto. Todos los distintos objetos, en tanto que distintos, sólo son *formas* sin esencialidad. Sólo lo uno tiene esencialidad y, por este uno, también lo que es capaz de acoger como lo general en sí, su *forma,* en tanto que particular. En consecuencia, existe, por ejemplo, una filosofía de la naturaleza porque lo absoluto está formado en lo particular de la naturaleza, o sea, porque existe una idea absoluta y eterna de la naturaleza. Del mismo modo, una filosofía de la historia, una filosofía del arte[4].

---

[4] Sobre esto y lo que sigue inmediatamente, cfr. el tratado citado, p. 107.

Con esto queda demostrado: 2) la realidad de una filosofía del arte precisamente porque se ha probado su *posibilidad*; a su vez, también se ha demostrado con ello sus límites y su diferencia, especialmente con la mera *teoría* del arte. En efecto, sólo en la medida en que la ciencia de la naturaleza o del arte representa lo absoluto, esta ciencia es verdadera filosofía, *filosofía* de la naturaleza, *filosofía* del arte. En todos los demás casos, donde la potencia particular se trata como *particular* y se establece para ella leyes particulares en las que de ninguna manera se trata de la filosofía como filosofía, que es absolutamente general, sino de un conocimiento *particular* del objeto y, por tanto, de una finalidad finita, en cada uno de esos casos la ciencia no puede llamarse filosofía sino sólo *teoría* de un objeto particular, como teoría de la naturaleza, teoría del arte. Ciertamente esta teoría podría *tomar prestados* sus principios de la filosofía, como, por ejemplo, la teoría de la naturaleza de la filosofía de la naturaleza, pero precisamente por el hecho de *tomarlos prestados* no es filosofía.

De acuerdo con esto, en la filosofía del arte no construyo por ahora el arte como arte, como ***particular***, sino que *construyo el universo en la figura del arte*, y filosofía del arte es la *ciencia del todo en la forma o potencia del arte*. Sólo con este paso nos elevamos con respecto a esta ciencia al terreno de una ciencia absoluta del arte.

Pero el hecho de que la filosofía del arte sea
369 la representación del universo en la forma del arte aún no nos da una idea completa de esta ciencia si antes no determinamos con más precisión la

clase de construcción que es necesaria en una filosofía del arte.

Es objeto de la construcción, y por tanto de la filosofía, exclusivamente lo que es capaz, en cuanto particular, de acoger en sí lo infinito. En consecuencia, para ser objeto de la filosofía el arte tiene que representar lo infinito en sí como particular, ya sea realmente, o por lo menos poder representarlo. Pero esto no sólo tiene *lugar* respecto al arte, sino que él, en cuanto representación de lo infinito, está a la misma altura que la filosofía; así como ésta representa lo absoluto en el *arquetipo*, aquél lo representa en su *imagen reflejada*.

Como el arte corresponde tan exactamente a la filosofía y de suyo sólo es su reflejo objetivo más perfecto, también él tiene que recorrer todas las potencias que recorre la filosofía en lo ideal, y esto nos basta para poner fuera de duda el método necesario para nuestra ciencia.

La filosofía no representa las cosas reales sino sus arquetipos, pero igual ocurre en el arte, y los mismos arquetipos de los cuales, según las demostraciones de la filosofía, éstas (las cosas reales) sólo son copias imperfectas, son los que, en cuanto arquetipos, y por tanto en su perfección, se objetivan en el arte y representan el mundo intelectual en el mundo reflejado. Para dar algunos ejemplos, la *música* no es otra cosa que el ritmo arquetípico de la naturaleza y del universo mismo que irrumpe mediante este arte en el mundo de la imagen. Las formas perfectas que produce la *plástica* son los arquetipos de la naturaleza orgánica misma objetivamente representados. La epopeya homérica es la identidad misma como

existe en la base de la historia en lo absoluto. Toda pintura abre al mundo intelectual.

Anticipado esto, en la filosofía del arte ten-
370 dremos que resolver con respecto al último todos aquellos problemas que resolvemos en la filosofía general respecto al universo.

1) Tampoco en la filosofía del arte podremos partir de otro principio que del de lo infinito; tendremos que presentar lo infinito como el principio incondicionado del arte. Así como para la filosofía lo absoluto es el arquetipo de la verdad, para el arte es el arquetipo de la *belleza*. De ahí que tengamos que mostrar que verdad y belleza no son sino dos modos distintos de considerar lo absoluto único.

2) La segunda cuestión, tanto en lo que se refiere a la filosofía en general como a la filosofía del arte, será: cómo eso único absolutamente en sí y simple pasa a una multiplicidad y diferenciación, es decir, cómo de lo bello universal y absoluto pueden surgir las cosas bellas particulares. La filosofía responde a esta pregunta con la doctrina de las ideas o los arquetipos. Lo absoluto es lo absolutamente uno, pero lo uno absolutamente intuido en las formas particulares, de modo que con ello no se suprime lo absoluto, es = idea. Lo mismo en el arte. También el arte intuye lo bello originario sólo en ideas como formas particulares, cada una de las cuales es en sí divina y absoluta, mientras que la filosofía intuye las ideas como son *en sí,* el arte las intuye *realmente*. Por tanto, en la medida en que son intuidas como reales, las *ideas* son la materia y, por así decirlo, la materia universal y absoluta del arte de la que proceden todas las obras de arte particulares como

productos perfectos. Estas ideas *reales*, vivas y existentes son los dioses; así pues, el simbolismo general o la *representación* general *de las ideas* como reales se da en la mitología, y la solución de la segunda de las tareas antes planteadas consiste en la construcción de la mitología. De hecho los dioses de toda mitología no son más que las ideas de la filosofía intuidas objetiva o realmente.

Con esto, sin embargo, queda todavía sin contestar cómo surge una obra de arte *real* y particular. Así como lo absoluto —lo no real— está siempre en la identidad, lo real está en la no-identidad de lo general y particular, en la disyunción, ya sea
371 en lo particular o en lo general. De este modo surge también aquí una contradicción, la contradicción entre arte figurativo y arte discursivo. El arte figurativo y discursivo = a la serie real e ideal de la filosofía. El primero está presidido por aquella unidad en la cual lo infinito es acogido en lo finito —a la construcción de esta serie le corresponde la *filosofía de la naturaleza*—, el segundo está presidido por la otra unidad, en la cual lo finito es configurado en lo infinito, y a la construcción de esta serie le corresponde el *idealismo* en el sistema general de la filosofía. A la primera unidad la llamaré real, a la otra ideal, y a la que comprende a ambas, indiferencia.

Observemos ahora cada una de estas unidades en sí y, puesto que cada una es absoluta en sí, en ellas han de reaparecer las mismas unidades, es decir, en la real aparecen la real, la ideal y aquella en que ambas se identifican. Lo mismo ocurre con la ideal.

A cada una de estas formas, en la medida en que está comprendida ya sea en la unidad real o ideal,

corresponde una forma particular del arte: a la real, en tanto que real, le corresponde la *música*, a la ideal la *pintura*, a la que dentro de la real representa unificadas a ambas unidades, la *plástica*.

Lo mismo sucede respecto a la unidad ideal, que comprende las tres formas de la poesía lírica, épica y dramática. Lírica = configuración de lo infinito en lo finito = lo particular. Épica = representación (subsunción) de lo finito en lo infinito = lo general. Drama = síntesis de lo general y lo particular. En consecuencia, habría que construir todo el arte, tanto en su manifestación real como en la ideal, de acuerdo con estas formas básicas.

Persiguiendo el arte en cada una de sus formas particulares hasta lo concreto, llegaremos a la determinación del arte por las condiciones del tiempo. Así como el arte es en sí eterno y necesario, del mismo modo tampoco hay ningún azar en su manifestación temporal sino necesidad absoluta. También en este sentido es objeto de un
172 posible saber, y los elementos de esta construcción están dados por las contradicciones que muestra el arte en su manifestación temporal. Pero las contradicciones que están puestas respecto al arte por su dependencia del tiempo son, como el tiempo mismo, contradicciones necesariamente inesenciales y sólo formales, por tanto totalmente distintas de las *reales*, fundadas en la esencia o en la idea misma del arte. Esta contradicción universal y formal que atraviesa todas las ramas del arte es la del arte *antiguo* y *moderno*.

Sería un fallo de la construcción si descuidásemos la referencia a esto en cada una de las formas del arte. Pero, dado que esta contradicción se considera como meramente formal, la cons-

trucción se constituye en la negación o supresión. Teniendo en cuenta esta contradicción, a la vez representaremos directamente el lado *histórico* del arte y podemos esperar que sólo con ello daremos su máxima perfección a nuestra construcción en su conjunto.

Según mi concepción entera del arte, éste es un efluvio de lo absoluto. La historia del arte nos mostrará del modo más evidente sus relaciones directas con las determinaciones del universo y, por tanto, con esa identidad absoluta en la que están predeterminadas. Sólo en la historia del arte se hace evidente la unidad esencial e interior de todas las obras de arte, que todos los poemas son producto de uno y el mismo genio que, en las oposiciones del arte antiguo y el moderno, se muestra sólo en dos figuras distintas.

173 I

PARTE GENERAL DE LA FILOSOFÍA DEL ARTE

SECCIÓN PRIMERA

CONSTRUCCIÓN DEL ARTE EN CONJUNTO Y EN GENERAL

Construir el arte significa determinar su posición en el universo. La determinación de este lugar es su única explicación, de modo que tenemos que remontarnos a los primeros principios de la filosofía. Sin embargo, se entiende que aquí no perseguimos estos principios en todas las direcciones posibles sino sólo en aquella que previamente nos está señalada por el objeto determinado. Además, la mayoría de las proposiciones se formulan de entrada como meros teoremas de la filosofía que, en cuanto tales, no son demostrados sino sólo explicados. Habiendo aclarado este presupuesto, formulo las siguientes proposiciones:

§ 1. Lo absoluto o Dios es aquello respecto a lo cual el ser o la realidad se deriva ***inmediatamente*** *a partir de la idea gracias a la mera ley*

de identidad, o sea, Dios es la afirmación inmediata de sí mismo.

Explicación: Si el ser no se derivara inmediatamente de la idea de Dios, es decir, si su idea no fuera ella misma la de la realidad *absoluta, infinita,* Dios estaría determinado por cualquier otra cosa que no fuese su idea, es decir, estaría con-
374 dicionado por algo distinto de su concepto y, por tanto, sería sin más dependiente, no absoluto. En ningún objeto dependiente o condicionado el ser deriva del concepto, por ejemplo, el hombre singular está determinado por algo que no es su idea, de lo cual se sigue a su vez que a ningún ser aislado le corresponde *verdadera* realidad, realidad en sí. Además, la forma especial en que acabamos de expresar la idea de Dios: «Dios es la afirmación inmediata de sí mismo», se aclara aún por lo siguiente:

Ser real = ser afirmado. Pero Dios sólo es en virtud de su idea, es decir, él mismo es su propia afirmación y, como no puede afirmarse de una manera finita (porque es absoluto), entonces él es afirmación infinita de sí mismo.

§ 2. En cuanto afirmación infinita de sí mismo, Dios se ***comprende*** *a sí mismo como infinitamente afirmante, como infinitamente afirmado y como indiferencia de ambos; pero él mismo no es* ***ninguno*** *de los dos en particular.*

Mediante su idea Dios se comprende a sí mismo como infinitamente afirmante (pues él es la afirmación de sí mismo) y, por la misma razón, como infinitamente afirmado. Además, dado que lo afirmado y lo afirmante son lo mismo, también se comprende como indiferencia. Pero él

mismo no es ninguno de los dos en particular, pues únicamente es la *afirmación infinita*, y precisamente, en tanto que es infinita, sólo comprende la afirmación. Pero lo que comprende no es *idéntico* a lo comprendido, por ejemplo, longitud = espacio, anchura = espacio, profundidad = espacio y, sin embargo, el espacio mismo no es nada de eso en particular sino sólo la identidad absoluta, la afirmación infinita, la esencia de todo eso. Dicho de otro modo, Dios no es absolutamente nada más que lo que es sólo en virtud de la afirmación infinita, en consecuencia, Dios, como afirmante de sí mismo, como afirmado por sí mismo y como indiferencia, lo es todo por la infinita afirmación de sí mismo.

Suplemento: En cuanto que se afirma a sí mismo, Dios puede ser descrito como la idealidad infinita que comprende en sí toda la realidad, en cuanto afirmado por sí mismo, como la realidad infinita que comprende en sí toda la idealidad.

§ 3. Dios es el universo absoluto inmediata-
175 *mente en virtud de su idea.* De la idea de Dios se sigue de inmediato lo infinito y se sigue necesariamente de manera infinita, pues, en cuanto afirmación infinita de sí mismo, Dios también se comprende a su vez infinitamente como afirmante, infinitamente como afirmado, e infinitamente como indiferencia de ambos. Ahora bien, la realidad infinita que se sigue de la idea de Dios es: 1) ya en sí = universo (pues no hay nada fuera de ella), y además 2) positiva, pues todo lo que es posible en virtud de la idea de Dios, incluso lo infinito, también es real porque ella se afirma a sí misma. Todas las posibilidades son realidades en

Dios. Pero aquello en lo que todo lo posible es real es = universo. Por tanto, de la idea de Dios se sigue inmediatamente el universo absoluto. Y, aún más, se sigue en virtud de la mera ley de identidad, es decir, Dios mismo, considerado en la afirmación infinita de sí mismo, es = universo absoluto.

§ 4. En cuanto identidad absoluta, Dios es inmediatamente también totalidad absoluta, y a la inversa.

Explicación: Dios es una totalidad que no es multiplicidad sino absolutamente simple. Dios es una unidad que tampoco puede ser determinada por contraposición a la multiplicidad, es decir, no es uno en sentido numérico ni tampoco es meramente lo uno, sino la unidad absoluta misma, no es todas las cosas sino la totalidad absoluta misma y ambas inmediatamente a la vez.

§ 5. Lo absoluto es absolutamente eterno.

En la intuición de toda *idea*, por ejemplo, la idea de círculo, se intuye también la eternidad. Ésta es la intuición positiva de la eternidad. El concepto negativo de la eternidad es: no sólo ser independiente del tiempo sino carecer de toda relación con él. Por tanto, si lo absoluto no fuera absolutamente eterno, tendría una relación con el tiempo.

Nota: Si la eternidad de lo absoluto se determinara por una existencia de tiempo *infinito*, tendría que sernos posible decir, por ejemplo, que Dios existe hace mucho tiempo así como que ha existido en la creación del mundo, lo cual supondría en Dios un incremento en la existencia que es imposible, pues su existencia es su esencia y

376 ésta no puede ser ni aumentada ni disminuida. Es obvio que a la *esencia* de las cosas no se les puede atribuir una duración. Por ejemplo, bien podemos decir, refiriéndonos a un círculo particular o concreto, que ha durado tanto o cuanto tiempo, pero de la esencia o de la idea de círculo nadie dirá que dura o, por ejemplo, que ahora ha existido más tiempo que al comienzo del mundo. Ahora bien, lo absoluto es aquello respecto a lo cual no se da la oposición entre la idea y lo concreto, aquello respecto a lo cual lo que es lo concreto y lo particular en las cosas es a su vez la esencia o lo general (no su negación), de manera que a Dios no se le puede atribuir otro ser que el de su idea.

Lo mismo desde otra perspectiva. Decimos que un objeto *dura* porque su existencia es *desproporcionada* respecto a su esencia, su particularidad respecto a su generalidad. La duración no es sino un constante poner la generalidad del objeto en lo concreto que le es propio. Debido a la limitación de lo concreto, el objeto no es todo y, de hecho, tampoco es a la vez lo que podría ser según su esencia o su generalidad. Pero esto es impensable para lo absoluto porque lo particular en él es absolutamente igual a lo general, de modo que es todo lo que puede ser, incluso real y simultáneamente, sin intervención del tiempo, por tanto, está fuera de todo tiempo, eterno en sí.

La idea de lo absolutamente eterno es una idea extremadamente importante tanto para la filosofía en general como para nuestra construcción particular. Efectivamente, respecto a la primera se sigue de inmediato que el universo *verdadero* es *eterno* porque lo absoluto no puede tener con él una relación temporal (lo que también se

puede considerar como *conclusión*). Para nuestra construcción particular esta idea es importante porque muestra que el tiempo no afecta para nada a lo eterno *en sí* y, por tanto, que lo eterno *en sí*, aun en medio del tiempo, no tiene relación con el tiempo.

Otros enunciados de la misma proposición:

a) De ahí que lo absoluto no pueda ser pensado como lo que *ha precedido* en el orden del tiempo (en cuanto mera consecuencia de lo ante-
377 rior). Expresado *positivamente*: lo absoluto precede a todo sólo según la *idea*, y todo lo *demás*, todo lo que no es lo absoluto, sólo es en la medida en que no es igual en el ser a la idea, es decir, en la medida en que en él mismo sólo es privación y no verdadero ser. El círculo concreto como tal sólo pertenece al mundo fenoménico. El círculo en sí, en cambio, nunca le precede en el tiempo sino sólo según la idea. De la misma manera, lo absoluto no precede de ningún modo a todo lo demás más que según la idea.

b) En lo absoluto mismo no puede haber un antes o un después; en consecuencia, ninguna determinación puede preceder ni seguir a otra, pues, si esto fuera así, tendríamos que poner en él una afección o un padecer. Y lo absoluto carece totalmente de afecciones, de cualquier oposición en sí mismo.

§ 6. Lo absoluto no es en sí ni consciente ni inconsciente, ni libre ni no-libre o necesario. No es consciente porque toda conciencia descansa sobre la unidad relativa del pensar y del ser, y en lo absoluto, en cambio, hay unidad absoluta. No carece de conciencia, pues sólo no es conscien-

te porque es conciencia absoluta. No es *libre* porque la libertad reposa sobre la relativa oposición y relativa unidad de la posibilidad y la realidad, y en lo absoluto, en cambio, ambas son absolutamente una. No es no-libre o necesario, pues no tiene afecciones; no hay nada en él o fuera de él que pudiera determinarlo o hacia lo cual pudiera inclinarse.

§ 7. En el universo está comprendido lo que está comprendido en Dios. Según esto, el universo se comprende a sí mismo, lo mismo que Dios, como infinitamente afirmante, como infinitamente afirmado y como unidad de ambos, sin ser él mismo ninguna de estas formas en particular (precisamente porque las comprende), y no de modo que las formas estén separadas sino de manera que estén disueltas en la identidad absoluta.

*§ 8. El infinito ser afirmado de Dios en el universo, o la configuración de su **idealidad** infinita en la realidad como tal, es la naturaleza eterna.*

Esto es, en verdad, un teorema, a pesar de lo cual voy a demostrarlo aquí. Según se admite de forma unánime, la naturaleza se comporta como
378 algo real frente al universo, considerado absolutamente. Pero también esa unidad puesta por la configuración de la idealidad infinita en la realidad es el infinito ser afirmado de Dios en el universo, = unidad real, pues lo que predomina es aquello que acoge a lo otro. Por tanto, etc.

Nota: Diferencia entre la naturaleza *en cuanto que se manifiesta* (ésta es mera *natura naturata*, naturaleza en su particularidad y separación del universo, como mero reflejo del universo abso-

luto) y la *naturaleza en sí*, en cuanto que está disuelta en el *universo absoluto* y en tanto que Dios está en su infinito ser afirmado.

§ 9. La naturaleza eterna, a su vez, comprende en sí todas las unidades, la del ser afirmado, la de lo que afirma y la de la indiferencia de ambos, pues el universo en sí = Dios. Si no existiera la unidad en todo lo que el universo comprende en sí, a su vez tampoco se daría en la naturaleza la afirmación infinita entera, es decir, la esencia de Dios completa, Dios se habría dividido en el universo, lo cual es imposible. En consecuencia, cada una de las unidades comprendidas en el universo es a su vez expresión del universo entero.

Como explicación: También en la naturaleza que se manifiesta se pueden comprobar hasta el infinito esas consecuencias de la afirmación infinita, sólo que no se trata de que estén una dentro de la otra, como en el universo absoluto, sino separadas y una fuera de la otra. Por ejemplo, la configuración de lo ideal en lo real, o la forma del ser afirmado en el universo, se expresa mediante la materia; la idealidad que disuelve toda realidad, lo afirmante, es = luz; la indiferencia = organismo.

§ 10. Al manifestarse, la naturaleza como tal no es una revelación perfecta de Dios, pues hasta el organismo es sólo una potencia aislada.

§ 11. Sólo hay una perfecta revelación de Dios allí donde las formas aisladas en el mundo reflejado mismo se resuelven en identidad absoluta, lo cual ocurre en la ***razón****. Por tanto,*

la razón es en el universo mismo la perfecta imagen reflejada de Dios.

Explicación: El infinito ser afirmado de Dios
379 se expresa en la naturaleza como mundo real, que, entonces, a su vez comprende para sí toda unidad en el universo. Sobre esto señalo lo siguiente: A las unidades o las consecuencias particulares de la afirmación de Dios, en la medida en que vuelven a aparecer en el universo real o ideal, las designamos potencias. La primera potencia de la naturaleza es la materia, en cuanto que se pone en la realidad con el predomino de lo afirmado o bajo la forma de la configuración de la idealidad en la realidad. La otra potencia es la luz, como idealidad que disuelve en sí toda realidad. Pero la esencia de la naturaleza como naturaleza únicamente puede ser representada por la *tercera potencia*, que es, de igual modo, lo afirmante de lo real o la materia y de lo ideal o la luz y, por eso mismo, se ponen como iguales. La esencia de la materia = ser, de la luz = actividad. Por consiguiente, en la tercera potencia la actividad y el ser deben estar *unidos* y ser indiferentes. La materia, no en sí, sino considerada en su manifestación, no es sustancia sino sólo accidente (forma) frente al cual está la esencia o lo general en la luz. Por tanto, ambas se integran en la tercera potencia y surge algo indiferenciado en lo cual esencia y forma son lo mismo; la esencia es inseparable de la forma, y la forma lo es de la esencia. Algo semejante es un organismo, porque su esencia como organismo es inseparable de la existencia de la forma, además porque en él el ser es inmediatamente también actividad, lo afirmado es absolutamente igual a lo afirmante. Nin-

guna de estas formas en particular, ni tampoco la naturaleza en la separación de estas formas, es una revelación perfecta de lo divino, pues Dios no es idéntico a la consecuencia particular de su afirmación sino a la totalidad de estas consecuencias, en cuanto que es posición pura y a la vez, como totalidad, identidad absoluta. Por tanto, sólo en la medida en que la naturaleza volviera a transfigurarse en totalidad y unidad absoluta de las formas, sería un espejo de lo divino. Pero eso sólo sucede en la razón, porque la razón es tanto lo que disuelve todas las formas particulares como el universo o Dios. Sin embargo, por eso mismo la razón no pertenece exclusiva-
380 mente al mundo real ni al ideal, y ni éste ni aquél pueden elevarse más que a la *indiferencia*, pero no a la identidad absoluta (lo que también es una consecuencia de lo anterior).

Procederemos con respecto al universo ideal de la misma manera que con el real y en primer lugar establecemos la siguiente proposición:

§ 12. Dios como infinita idealidad que comprende en sí toda la realidad o Dios como lo infinitamente afirmante es, en cuanto tal, la esencia del universo ***ideal***. Esto resulta obvio por la contradicción que supone lo contrario.

§ 13. El universo ideal comprende en sí las mismas unidades que comprende el universo real: la real y la ideal, y no la identidad absoluta de las dos (pues ésta no le corresponde ni a la ideal ni a la real en particular), sino *la indiferencia de ambas.* También aquí designamos potencias a estas unidades, pero hay que hacer notar que, así

como en el mundo real las potencias son potencias del factor ideal, aquí lo son del real gracias a la oposición de ambas. La primera potencia indica aquí el predominio de lo ideal; la realidad está puesta aquí sólo en la primera potencia del ser afirmado. En este punto cae el *saber*, que, según esto, se pone con el máximo predominio del factor ideal o de lo subjetivo. La tercera potencia se basa en un predominio de lo real; en efecto, el factor de lo real está elevado aquí a la segunda potencia. En este punto cae la *acción* como el lado objetivo o real frente al cual el saber se comporta como el lado subjetivo.

Igual que la *esencia* del mundo real, la *esencia* del mundo ideal es la indiferencia. Por tanto, saber y acción se vuelven indiferenciados necesariamente en un tercer nivel que, al afirmar a ambos, es la tercera potencia. En *este* punto cae el *arte* y, de acuerdo con ello, ahora formulo con todo rigor la siguiente proposición:

§ 14. La indiferencia de lo ideal y lo real como indiferencia se presenta en el mundo ideal por medio del arte, pues el arte no es en sí ni un simple actuar ni un simple saber sino que es una acción completamente penetrada de saber o, a la
381 inversa, un saber que se ha hecho totalmente acción, es decir, es la indiferencia de ambos.

Esta demostración nos es suficiente para el fin que perseguimos ahora. Se entiende que volveremos sobre esta proposición. Por el momento sólo tenemos la intención de esbozar el tipo general del universo para luego destacar con respecto al todo la potencia aislada y tratarla en su relación con él. Continuamos, pues, con nuestra exposición.

§ 15. La expresión perfecta, no de lo real ni de lo ideal ni tampoco de la indiferencia de ambos (pues, como veremos, ésta tiene una doble expresión), sino *de la identidad absoluta en cuanto tal o de lo divino, en la medida en que disuelve todas las potencias, es la ciencia absoluta de la razón o la filosofía.*

Por tanto, la filosofía es en el mundo idcal que se manifiesta lo que disuelve todas las peculiaridades, igual que Dios en el mundo arquetípico. (Ciencia divina.) Ni la razón ni la filosofía pertenecen al mundo real o ideal en cuanto tales, aunque la razón y la filosofía pueden comportarse como lo real y lo ideal dentro de esta identidad. Sin embargo, como cada una es para sí identidad absoluta, esta relación no establece una verdadera diferencia entre ambas. La filosofía es sólo la razón consciente de sí misma o a punto de alcanzar conciencia de sí; por el contrario, la razón es la materia o el tipo objetivo de toda filosofía.

Si queremos determinar provisionalmente la relación de la filosofía con el arte, podemos decir que la filosofía es la representación directa de lo divino, así como el arte sólo es inmediatamente la representación de la indiferencia en cuanto tal (el hecho de que sólo sea la indiferencia lo convierte en la imagen reflejada. Identidad absoluta = arquetipo). Como el grado de perfección o realidad de una cosa aumenta en proporción a su proximidad a la idea absoluta, a la plenitud de la afirmación infinita, es evidente que el arte, cuantas más potencias distintas comprenda en sí, tendrá también una relación más directa con la filosofía
382 y se distinguirá de ella sólo por la determinación

de las particularidades o de la capacidad de ser imagen reflejada, pues, por lo demás, es la potencia suprema del mundo ideal. Continuemos.

§ 16. A las tres potencias del mundo real e ideal corresponden las tres ideas: *la verdad, la bondad y la belleza* en el organismo y en el arte (la *idea*, en cuanto divina, no pertenece especialmente ni al mundo real ni al ideal). A la primera potencia del mundo ideal y real corresponde la verdad, a la segunda potencia el bien, a la tercera la belleza.

No es éste el lugar para explicar la relación que atribuimos a estas tres ideas entre sí y, aún menos, la manera en que se diferencian en el mundo ideal y real, ya que esto se realiza en la filosofía general. Sólo tenemos que explicarnos sobre la relación que atribuimos a la *belleza*.

Puede decirse que hay belleza siempre que la luz y la materia, lo ideal y lo real, entran en contacto. La belleza no es sólo lo general ni lo ideal (esto = verdad), tampoco lo meramente real (esto es la acción), por tanto es la plena compenetración o unificación de ambos. Hay belleza allí donde lo particular (real) es tan adecuado a su concepto, que éste, en cuanto infinito, ingresa en lo finito y es intuido *in concreto*. De esta manera lo *real* en que se manifiesta el concepto va asemejándose verdaderamente e igualándose al arquetipo, a la idea, donde lo general y lo particular se encuentran en absoluta identidad. Lo racional en cuanto racional se convierte al mismo tiempo en algo que aparece, se hace sensible.

Nota: 1) Igual que Dios oscila por encima de las ideas de la verdad, el bien y la belleza, en lo

que ellas tienen de común, así también hace la filosofía. La filosofía no trata exclusivamente de la verdad, ni sólo de la moralidad, ni únicamente de la belleza, sino de lo común a todas, y las deduce de una única fuente originaria. Si se quisiera preguntar por qué la filosofía, a pesar de oscilar tanto por encima de la verdad como del
383 bien y de la belleza, conserva aún el carácter de la ciencia y su objetivo supremo sigue siendo la verdad, habría que responder que la determinación de la filosofía como ciencia sólo es su determinación formal. Es ciencia, pero de una clase tal que en ella se compenetran verdad, bien y belleza, por tanto, ciencia, virtud y arte; en esa medida *tampoco* es *ciencia* sino un compendio de ciencia, virtud y arte. Ésta es su gran diferencia respecto de todas las demás ciencias. Las matemáticas, por ejemplo, no plantean exigencias éticas especiales. La filosofía exige carácter y, concretamente, de cierta altura y energía moral. De igual manera, no podría pensarse la filosofía sin arte y sin conocimiento de la belleza.

2) A la verdad corresponde la necesidad, al bien la libertad. Nuestra explicación de la belleza como unificación de lo real y lo ideal expuesta en la imagen reflejada, implica también lo siguiente: La belleza es la indiferencia de la libertad y la necesidad intuida en algo real. Llamamos bella, por ejemplo, a una figura en cuyo esbozo la naturaleza parece haber actuado con la máxima libertad y la más sublime sensatez, aunque siempre dentro de las formas y los límites de la más estricta necesidad y regularidad. Bello es un poema en el que la máxima libertad vuelve a captarse a sí misma en la necesidad. Arte,

pues, es una síntesis absoluta o una compenetración recíproca de la libertad y de la necesidad.

Veamos las demás relaciones de la obra de arte.

§ 17. En el mundo ideal la filosofía se comporta frente al arte como en el mundo real la razón lo hace frente al organismo, pues así como la razón se objetiva inmediatamente sólo por el organismo y las ideas eternas de la razón se objetivan en la naturaleza como almas de cuerpos orgánicos, del mismo modo la filosofía se objetiva directamente a través del arte y también las ideas de la filosofía se hacen objetivas mediante el arte como almas de las cosas reales. De ahí que el arte también se comporte en el mundo ideal como el organismo en el real.

384 Sobre esto, aún la siguiente proposición.

§ 18. La obra orgánica de la naturaleza expone aún sin separar la misma indiferencia que la obra de arte presenta ***después*** *de la separación, pero otra vez como indiferencia.*

El producto orgánico comprende en sí ambas unidades, la de la materia o de la configuración de la unidad en la multiplicidad y la opuesta, la de la luz o de la disolución de la realidad en la idealidad; y a ambas las comprende como una sola. Pero lo general o la idealidad infinita, que aquí se halla ligada a lo particular, es ella misma lo subordinado a lo finito, a lo particular (lo general = luz). Por eso, porque lo infinito depende aquí todavía de la determinación general de la finitud y no aparece como infinito, la necesidad y la libertad (lo infinito que aparece como infinito) descansan sin desplegar aún, por así decir-

lo, bajo una envoltura común, como en un capullo que al florecer hará surgir un mundo nuevo, el de la libertad. Dado que la oposición de lo general y lo particular, de lo ideal y lo real, se expresa por primera vez en el mundo ideal como oposición de la necesidad y la libertad, el producto orgánico expone esa oposición todavía sin superar (porque aún no está desarrollada) y la obra de arte la representa anulada (en ambas hay la misma identidad).

§ 19. Necesidad y libertad se comportan como lo inconsciente y lo consciente. Por esa razón, el arte se basa en la identidad de la actividad consciente y la inconsciente. La perfección de la obra de arte en cuanto tal aumenta en proporción a la identidad que consigue expresar o a la compenetración de intención y necesidad que hay en ella.

Todavía otras consecuencias generales:

§ 20. En sí, o según la idea, belleza y verdad son lo mismo, pues, según la idea, la verdad es, igual que la belleza, identidad de lo subjetivo y objetivo, la primera intuida subjetivamente o como modelo, y la belleza objetivamente o como imagen reflejada.

Nota: La verdad que no es belleza tampoco es
385 verdad absoluta, y a la inversa. (La oposición de verdad y belleza, tan frecuente en el arte, se basa en que se entiende por verdad exclusivamente la verdad falaz, la que sólo alcanza lo finito.) De la imitación de esta verdad resultan esas obras de arte en las que sólo admiramos el artificio con que se consiguió en ellas lo natural sin

unirlo a lo divino. *Esta* clase de verdad, sin embargo, no es aún la belleza en el arte. Sólo la belleza absoluta en el arte es también la auténtica y legítima verdad.

Por la misma razón, el bien que no es belleza tampoco es bien absoluto, y a la inversa; pues en su absolutidad el bien se vuelve también *belleza*, por ejemplo, en todo espíritu cuya moralidad no se funda en la lucha de la libertad con la necesidad sino que expresa la armonía y la conciliación absolutas.

Suplemento: Verdad y belleza, igual que bien y belleza, nunca se comportan como fin y medio; más bien son lo mismo y sólo un espíritu armónico (armonía = ética verdadera) siente de veras la poesía y el arte. La poesía y el arte en realidad nunca pueden ser enseñados.

§ 21. El universo está formado en Dios como obra de arte absoluta y en eterna belleza.

Se entiende por universo, no el universo ideal o real, sino la identidad absoluta de ambos. Si la indiferencia de lo real y lo ideal es belleza en el universo real o ideal y, precisamente, belleza reflejada, entonces la identidad absoluta del universo real e ideal es necesariamente la originaria, es decir, la belleza absoluta misma y, por tanto, el universo, tal como es en Dios, se comporta también como obra de arte absoluta en que se compenetran intención infinita con necesidad infinita.

Nota: Obviamente se deduce que, consideradas desde el punto de vista de la totalidad o como son en sí, todas las cosas formadas en belleza ab-
386 soluta, los arquetipos de todas las cosas, son absolutamente verdaderos y absolutamente bellos. En

cambio, lo perverso, lo feo, igual que el error y lo falso, consisten en una mera privación y sólo tienen que ver con la contemplación temporal de las cosas.

§ 22. Del mismo modo que Dios como arquetipo se vuelve belleza en la imagen reflejada así también las ideas de la razón intuidas en la imagen reflejada se hacen belleza y, según esto, la relación entre la razón y el arte es la misma que entre Dios y las ideas. Por medio del arte se representa objetivamente la creación divina, pues ésta se funda en la misma configuración de la idealidad infinita en lo real en que se basa aquél. La acertada palabra alemana *Einbildungskraft* (imaginación) significa en realidad la capacidad de *unificación*[1], en la que de hecho se basa toda creación. Es la fuerza por la cual algo ideal es a la vez real, el alma es cuerpo, es la capacidad de individuación que propiamente es la fuerza creadora.

§ 23. La causa inmediata de todo arte es Dios, pues mediante su identidad absoluta Dios

[1] En este caso, Schelling basa su interpretación en un juego de palabras difícilmente traducible al castellano. Imaginación es en alemán *Einbildunskraft*, es decir, capacidad o fuerza para dar unidad a algo (*Bildung* = formación y *Eins* = uno). Como capacidad configuradora, la imaginación supone dos cosas, por una parte, la escisión misma de la realidad, sin la cual la búsqueda de la unidad sería innecesaria, y, por otra parte, la unidad originaria, previa a la separación, que hace posible que los opuestos tengan un punto de relación sobre cuya base la imaginación realiza la síntesis. Esta unidad originaria es lo absoluto, que en su paso hacia la multiplicidad se determina en las ideas, caracterizadas por la *Ineinsbildung*, que traducimos aquí por unificación. *(N. de la T.)*

es la fuente de la unificación de lo real y lo ideal en que se basa todo arte. O bien Dios es la fuente de las ideas. Sólo en Dios están originariamente las ideas. Pero sucede que el arte es la representación de los arquetipos y, en consecuencia, Dios mismo es la causa inmediata, la posibilidad última de todo arte. Él mismo es la fuente de toda belleza.

§ 24. La verdadera construcción del arte es la representación de sus formas como formas de las cosas, tal como son en sí o como son en lo absoluto, pues, según la proposición 21, el universo está formado en Dios como eterna belleza y como obra de arte absoluta; y también todas las cosas, como son en sí o en Dios, son absolutamente bellas y a la vez absolutamente verdaderas. En consecuencia, también las formas del arte, por ser las formas de cosas bellas, son formas de las cosas como son en Dios o como son en sí y, dado que toda construcción es representación de las cosas en lo absoluto, la construc-
387 ción del arte es especialmente *representación de sus formas* como formas de las cosas, tal como son en lo absoluto y, por tanto, también del universo mismo como obra de arte absoluta, tal como está formado en Dios en belleza eterna.

Nota: Con esta proposición termina la construcción de la idea general del arte. El arte está presentado como representación *real* de las formas de las cosas como son en sí, esto es, de las formas de los arquetipos. A la vez, con ello queda señalada la dirección de la construcción siguiente del arte, tanto según su materia como según su forma. En efecto, si el arte es la repre-

sentación de las formas de las cosas como son en sí, entonces la *materia* general del arte está en los arquetipos mismos; de ahí que nuestro próximo objetivo sea la construcción de la materia general del arte o de sus arquetipos eternos, construcción que constituye la segunda sección de la filosofía del arte.

388 SECCIÓN SEGUNDA

CONSTRUCCIÓN DE LA MATERIA DEL ARTE

En § 24 se demostró que las formas del arte han de ser las formas de las cosas tal como son en lo absoluto o *en sí*. De acuerdo con esto se supone que estas *formas particulares* mediante las que se representa lo bello en las cosas individuales reales y verdaderas *son* formas particulares que están en lo absoluto mismo. La cuestión consiste en cómo esto es posible. (Éste es exactamente el mismo problema que se expresa en la filosofía general como tránsito de lo infinito a lo finito, de la unidad a la multiplicidad.)

§ 25. Las formas particulares en cuanto tal carecen de esencialidad, son meras formas que no pueden ser en lo absoluto sino en la medida en que a su vez, como particulares, acogen en sí toda la esencia de lo absoluto. Esto es evidente, ya que la esencia de lo absoluto es indivisible.

primera poesía mitológica, ya existía en potencia. Dado que Homero ya estaba, si se me permite decirlo así, predeterminado espiritualmente —en el arquetipo—, y la trama de sus poemas ya estaba tejida con la de la mitología, es comprensible que poetas, de cuyos cantos estaría compuesto Homero, pudieran intervenir independientemente en el conjunto sin suprimir su armonía o sin apartarse de la identidad primera. Lo que recitaban era realmente un poema ya existente —aunque no empíricamente—. Por tanto, el origen de la mitología y el de Homero coinciden, con lo cual se comprende que el origen de ambos fuera desconocido ya para los más tempranos historiadores helenos y que incluso Heródoto presentase parcialmente el asunto al afirmar que Homero les había hecho a los helenos por primera vez la historia de los dioses.

Los antiguos mismos caracterizan la mitología y, como para ellos ésta coincide con Homero, afirman que los poemas homéricos son la raíz común de la poesía, la historia y la filosofía. Para la poesía es la materia originaria de la cual surgió todo o, para servirme de una imagen de los antiguos, es el océano del que fluyeron todos los ríos y en el cual vuelven a desembocar. La materia mítica sólo se pierde poco a poco en lo histórico; podría decirse que recién cuando aparece la idea de lo infinito y puede surgir la relación con el *destino* (Heródoto). En el período intermedio, cuando lo infinito aún está totalmente ligado a la materia y él mismo actúa de modo material, esa semilla divina arrojada en la mitología tiene que crecer

durante mucho tiempo aún en grandes acontecimientos maravillosos como los del período heroico. Las leyes de la experiencia colectiva no se han incorporado todavía; masas enteras de fenómenos siguen concentrándose en torno a grandes figuras aisladas, tal como ocurre en la *Ilíada*.

Como la mitología no es sino el mundo arquetípico mismo, la primera intuición general del universo, fue también la base para la filosofía
417 y es fácil demostrar que ella determinó toda la orientación de la filosofía griega. Lo primero que se desprendió de ella fue la más antigua filosofía de la naturaleza de los griegos, que era aún puramente realista, hasta que Anaxágoras primero (*νοῦς*), y luego Sócrates de forma más completa, introdujeron el elemento idealista. Pero también fue la primera fuente de la parte ética de la filosofía. Las primeras opiniones sobre los comportamientos éticos, pero, en especial, ese sentimiento profundamente arraigado en todos los griegos, llevado al grado máximo en Sófocles, y común a todas sus obras, el de la sumisión del hombre a los dioses, el sentido del límite y la medida también en lo moral, el desprecio de la soberbia, de la violencia criminal, etc., las más bellas páginas morales de las obras de Sófocles proceden aún de la mitología.

La mitología griega, pues, no sólo tiene un sentido infinito en sí misma sino que, como por su *origen* es la obra de una generación que a su vez es individuo, también es la obra de un dios, según afirma el epigrama de Homero en la antología griega misma:

> Si Homero fue un dios, se le erigirán templos;
> si fue un mortal, que sea venerado *no obstante*
> [como un dios.

Una reflexión más. Hemos construido la mitología de forma completamente racional desde las primeras exigencias artísticas, y de suyo la mitología griega se presentó como solución de todas esas exigencias. Se nos impone aquí por primera vez la total racionalidad del arte y la poesía griegos, de tal manera que en la cultura griega siempre se puede estar seguro de encontrar construido todo género artístico, e incluso casi todo individuo artístico, de acuerdo con su idea. La poesía y el arte modernos, en cambio, son el lado irracional, o sea la cara negativa del arte antiguo, con lo cual no quiero denigrarlo, dado que también lo negativo como tal puede llegar a ser una forma que acoge lo perfecto.

Esto nos lleva a la contraposición entre poesía *antigua* y *moderna* en relación con la mitología.

La repetición de esta oposición en diversas
418 potencias en la naturaleza nos deja perplejos cuando no conocemos su ley general, y mucho más cuando se da en la historia y en aquello que nos parece que corresponde a la libertad. Nos veremos forzados a admitir sin otras razones, sino sólo por la realidad, que también en el propio arte —la unión suprema de naturaleza y libertad— vuelve a aparecer esta oposición de naturaleza y libertad así como la de lo infinito y lo finito, y que se requiere una norma fija, un tipo establecido a partir de la razón misma, para comprender la necesidad de esta repetición. El simple camino de la explicación no conduce para nada al ver-

dadero conocimiento. La ciencia no explica, construye, despreocupada de los objetos que pueden surgir de su actividad puramente científica; y con este procedimiento al final es cogida por sorpresa por la totalidad perfecta y cerrada; los objetos se colocan directamente en su verdadero lugar por la construcción misma, y ese lugar que ocupan en la construcción es a la vez su única verdadera y exacta explicación. Ya no es preciso seguir deduciendo regresivamente la causa desde el fenómeno dado; es este fenómeno determinado porque se coloca en este lugar y, a la inversa, ocupa este lugar porque es este fenómeno determinado. Sólo en tales procedimientos hay necesidad.

Para hacer una aplicación más cercana a nuestro objeto, la mitología griega podría considerarse desde todos sus aspectos y, en tanto que fenómeno dado, podría explicarse en todo sentido. Sin duda, la explicación volvería a llevarnos a la misma conclusión que la que nos ha proporcionado la construcción (pues una de las ventajas de la construcción es, precisamente, la de anticipar con la razón aquello a lo cual nos conduce al final la explicación bien llevada), pero con este procedimiento siempre nos faltaría algo: la comprensión de la necesidad y de las circunstancias generales que determinan exactamente ese lugar y ese fundamento para este fenómeno. El examen y la consideración más detallada de
419 la mitología griega han de convencer a todos los que disponen de algún sentido para ello de que esta mitología reproduce la naturaleza en la esfera del arte, pero la construcción señala de antemano y con carácter necesario el lugar que ella ocupa en el contexto general.

El principio de la construcción es el de la antigua física, aunque en un sentido distinto y más elevado, *que la naturaleza tiene horror al vacío*. Allí donde existe un lugar vacío en el universo, la naturaleza lo llena. Expresado menos figuradamente: no existe ninguna posibilidad en el universo que no se cumpla, todo lo posible es real. Como el universo es uno, indivisible, no puede derramarse en nada sin derramarse todo. No existe un universo de la poesía sin que en él se contrapongan nuevamente *naturaleza* y *libertad*. Quien interpretase nuestra afirmación sobre la mitología griega como una obra de la naturaleza, de tal forma que actuase de una manera tan ciega como lo son las producciones del impulso artístico de los animales, de hecho la interpretaría burdamente. Pero no se alejaría menos de la verdad quien la pensase como un obra de libertad absolutamente poética.

Ya he indicado los rasgos principales por los cuales la mitología griega se representa dentro del mundo artístico como naturaleza orgánica. A menudo se ha observado que lo dominante en ella es la huida de lo informe y lo ilimitado. Así como lo orgánico se produce de nuevo hasta lo infinito exclusivamente a partir de lo orgánico, también aquí nada se produce sin génesis, nada a partir de lo informe, de lo infinito en sí, sino siempre de lo ya formado. Exceptuando la infinitud, que la mitología griega aún conserva, ella se muestra hacia fuera como absolutamente finita, completa, realista por toda su esencia. Lo infinito se muestra aquí en el grado superior, igual que en el organismo, inmediatamente ligado a la materia; por eso, dentro de esta totalidad toda for-

mación es necesaria y, si se lo considera como un ser orgánico único, realmente tiene hacia dentro la infinitud material que caracteriza al ser orgá-
420 nico. La forma surge de la forma, no sólo divisible a lo infinito sino realmente dividida. En ninguna parte lo infinito aparece como infinito, está en todas partes, aunque sólo en el objeto —ligado a la materia—, nunca en la reflexión del poeta, por ejemplo, en los cantos homéricos. Lo infinito y lo finito descansan aún bajo una envoltura común. Frente a la naturaleza, cada una de sus figuras es idealmente infinita, pero, en relación al arte, está realmente limitada y es finita. De ahí la total ausencia de conceptos éticos en la mitología con respecto a los dioses. Éstos son seres orgánicos de una naturaleza superior, absoluta y totalmente ideal. Actúan como tales, siempre según su limitación y, por eso mismo, de forma absoluta. Hasta los dioses más morales, como Temis, son morales no por ética sino porque en ellos esto pertenece también a su limitación. La moralidad, igual que la enfermedad y la muerte, ha sido concedida sólo a los mortales y en ellos sólo puede exteriorizarse en relación a los dioses como rebelión contra ellos. Prometeo es el arquetipo de la moralidad establecido por la antigua mitología. Es el símbolo universal de la situación que en ella ocupa la moralidad, porque en él la libertad se exterioriza como independencia de los dioses, se lo encadena a la roca, eternamente mortificado por el águila enviada por Júpiter, que picotea constantemente su hígado siempre regenerado. Así, Prometeo representa a toda la especie humana y soporta en su persona las torturas de toda la especie. Por tanto, aquí se manifiesta

lo infinito, aunque inmediatamente encadenado, reprimido y limitado. Lo mismo ocurre en la tragedia antigua, donde la moralidad suprema consiste en el reconocimiento de las barreras y la limitación impuestas al género humano[11].

Si todas las oposiciones se fundan en la primacía de un elemento y nunca en una exclusión total de su opuesto, esto es necesariamente váli-
421 do también para la poesía griega. Al afirmar que la finitud, la limitación, es la ley básica de toda la cultura griega, no se pretende afirmar que nunca se perciba en ella algún rastro de lo opuesto, lo infinito. Mejor dicho, se puede determinar con toda precisión el punto en el que apareció. Sin duda, fue la época del republicanismo naciente, que puede ser considerada también contemporánea del origen del arte lírico y de la tragedia[12]. Precisamente ésta es la mejor prueba de que esa decisiva preocupación por lo infinito que en ocasiones llegó a exteriorizarse en la cultura griega es absolutamente posthomérica. Esto no significa que antes no hubiese habido costumbres y ritos religiosos en Grecia directamente vinculados a lo infinito; pero desde su origen se los apartó de todo lo universalmente válido y de la mitología convirtiéndolos en misterios. No resultaría difícil demostrar que todos los elementos místicos —provisionalmente, hasta dar una explicación más precisa, llamaré así a todos los concep-

---

[11] Cfr. la configuración posterior de estas ideas sobre Prometeo en la *Introducción a la filosofía de la mitología*, lección 23 (II, I, 516).

[12] Fr. Schlegel: *Historia de la poesía de los griegos y romanos*, p. 24.

tos que se refieren inmediatamente a lo infinito—, que todos esos elementos eran originariamente extraños a la cultura helénica y que ella sólo pudo apropiárselos más tarde en la filosofía.

Las primeras manifestaciones de la filosofía, cuyo comienzo siempre es el concepto de lo infinito, aparecieron primero en poemas místicos, en los cantos órficos mencionados por Platón y Aristóteles, los poemas de Museo, las numerosas poesías del visionario y filósofo Epiménides. Cuanto más se desarrollaba en la cultura griega el principio de lo infinito, tanto más se aspiraba a otorgar a esta poesía mística un prestigio superior de antigüedad y a remontar su origen incluso más allá de la época de Homero. Pero ya Heródoto contradice esto cuando afirma que todos los poetas que se dan por más antiguos que Homero y Hesíodo son más jóvenes que ellos. Homero no conoce orgías ni entusiasmo en el sentido de los sacerdotes y los filósofos.

Sin embargo, por poco significativos que hayan
422 sido estos elementos místicos para la historia de la poesía helénica, nos resultan notables como manifestaciones del polo opuesto en la cultura griega y, si a esta oposición la caracterizamos en su punto máximo como oposición entre cristianismo y paganismo, nos revelan en el paganismo elementos del cristianismo y al revés, en el cristianismo podemos comprobar idénticos elementos del paganismo.

Si se observa la *esencia* de la poesía griega, lo infinito y lo finito se han compenetrado tanto en ella que no se puede percibir ninguna simbolización de lo uno por lo otro, sino sólo la absoluta equiparación de ambos. Pero si se observa

la *forma*, la unificación completa de lo infinito y lo finito está representada en lo finito o en lo singular. Allí donde la imaginación no podía llegar a la entera compenetración de ambos, sólo podían darse dos casos: o lo infinito era simbolizado por lo finito o lo finito por lo infinito. El último caso fue el de los orientales. El griego no bajaba a la finitud lo parcialmente infinito sino lo infinito ya compenetrado con lo finito, es decir, lo totalmente divino, lo divino en la medida en que es totalidad. En ese *sentido* la poesía griega es la poesía absoluta y, como punto de indiferencia, no tiene oposición fuera de ella. El oriental nunca llegó a la compenetración. En su mitología no sólo son imposibles figuras con vida poética auténticamente independiente sino que además todo su simbolismo es parcial, a saber, un simbolismo de lo finito mediante lo infinito. Por eso, con su imaginación el oriental está totalmente en el mundo suprasensible o intelectual, al que traslada la naturaleza, en lugar de simbolizar al revés, el mundo intelectual —como mundo donde lo finito y lo infinito son lo mismo— mediante la naturaleza y trasladarlo así al reino de lo finito y, en ese sentido, realmente se puede decir que su poesía es lo contrario de la poesía griega.

Si por lo infinito entendemos lo absolutamente
423 infinito, o sea, la completa unificación de lo infinito y lo finito, la fantasía griega se dirigía desde lo infinito o eterno hacia lo finito, mientras que la de los orientales iba desde lo finito a lo infinito, pero de tal manera que en la idea de lo infinito no se suprimía necesariamente el desdoblamiento. Quizá se puede ver esto más cla-

ramente en la doctrina persa, en la medida en que es conocida a través de los libros del Zend y otras fuentes. Sin duda, las mitologías persa e hindú son las más famosas entre las mitologías idealistas. Sería una torpeza querer aplicar a la mitología hindú lo que es válido para la griega (realista) y pretender considerar sus figuras independientemente, en sí, puramente como lo que son. Pero, por otra parte, no se puede negar que la mitología hindú tiene más sentido poético que la persa. Mientras que ésta es puro esquematismo en todas sus creaciones, la otra se eleva por lo menos a la alegoría, y lo alegórico es su principio poético dominante. De ahí la facilidad de las mentes superficialmente poéticas para asimilarla. No llega al simbolismo. Pero como por lo menos es poética por la alegoría, pudo hacer surgir verdadera poesía en el desarrollo posterior del aspecto alegórico, de manera que la cultura hindú puede ostentar obras de auténtica poesía. La base o la raíz no es poética, pero aquello que se formó independientemente de esa base es poético. El tono dominante incluso en la poesía dramática hindú, es lírico-épico, por ejemplo, *Sakuntala* y el poema *Gita-Govinda*, que respira anhelo y voluptuosidad. Estas poesías no son alegóricas en sí, y los amores y la metamorfosis del dios Krishna (que es el tema del último de los poemas citados) originariamente tuvieron significado alegórico, así que en esta poesía al menos lo han perdido. Pero, aunque estas obras no sean alegóricas en su *conjunto*, en su construcción interna está el espíritu de la alegoría. En efecto, no se puede saber hasta qué punto la poesía de los hindúes se habría desarrollado en arte si su

religión no les hubiese prohibido las artes figu-
424 rativas, como las plásticas. Se captará mejor el espíritu de su religión, de sus costumbres y su poesía, pensando como tipo básico el organismo de las plantas. En el mundo orgánico la planta es en sí el ser alegórico. El color y el aroma, ese callado lenguaje, es su único órgano, con el que se da a conocer. Este carácter vegetal se expresa en toda su cultura, por ejemplo, especialmente en la arquitectura (los arabescos); es la única de las artes plásticas en que han alcanzado un grado considerable de desarrollo. La arquitectura en sí aún es un arte alegórico en cuya base se encuentra el esquema de la planta; especialmente la hindú, ante la que resulta difícil resistirse a la idea de que ha dado origen a la llamada arquitectura *gótica* (sobre lo cual volveremos más adelante).

Por más que nos remontemos tan lejos en la historia de la cultura humana como podamos, siempre encontraremos dos corrientes separadas de la poesía, filosofía y religión, y el espíritu universal del mundo se manifiestará también de esta manera, bajo los dos atributos opuestos, el de lo ideal y lo real.

La mitología realista alcanzó su florecimiento en Grecia, la idealista desembocó en el curso de los tiempos totalmente en el cristianismo.

El curso de la historia antigua nunca pudo interrumpirse, ni iniciarse un verdadero mundo nuevo, que *ha* comenzado realmente con el cristianismo, sin una decadencia que afectara a todo el género humano.

Aquellos que sólo están en condiciones de comprender las cosas en su singularidad podrán tomar la misma actitud respecto al cristianismo.

Desde un punto de vista más elevado, en sus primeros orígenes fue una simple manifestación aislada del espíritu *universal*, que pronto habría de apoderarse del mundo entero. No es el cristianismo el que creó unilateralmente el espíritu de aquellos siglos; en un comienzo sólo fue una exteriorización de este espíritu universal, fue lo primero que *expresó* ese espíritu y, por tanto, lo fijó.

Es necesario remontarse a los inicios históri-
425 cos del cristianismo para comprender luego la poesía que se configuró en un todo independiente a partir de él. Para entender la oposición que representa esta clase de poesía, ya que no surgió por una transformación gradual de la poesía antigua sino que es totalmente distinta de ella, tenemos que tratar de conocer las circunstancias anteriores que preceden a la posterior transfiguración de la poesía.

En la primera época del cristianismo distinguimos dos momentos totalmente diferentes. El primero, cuando el cristianismo se consideraba, dentro de la religión madre —la judía—, como creencia de una secta aislada; Cristo mismo no llegó a hacer otra cosa, a pesar de que, hasta donde sabemos por su historia, estuviera poseído del supremo presentimiento de la amplia difusión de su doctrina y, en cierto modo, tenía que estarlo. La mitología judía, que sólo se había purificado hasta cierto punto después de que la nación entró en contacto directo con pueblos extranjeros por su sometimiento político —puesto que todas sus formas superiores de representación, incluido el monoteísmo filosófico, se las debe exclusivamente a los pueblos extranjeros—, fue en su origen y en sí una mitología completamente realis-

ta. En esta tosca materia Cristo sembró el germen de una ética superior, ya sea que lo haya creado independientemente por sí mismo, o no (hipótesis sobre una relación de Jesús con los esenios). No podemos juzgar hasta qué punto se habría extendido la influencia particular de Cristo sin los acontecimientos posteriores. Lo que dio el máximo impulso a su obra fue la última catástrofe de su vida y el acontecimiento quizás sin precedente de haber superado la crucifixión y resucitar, un hecho que pretender explicarlo como alegoría y por tanto negarlo como hecho es históricamente insensato, puesto que este suceso único es el que ha hecho la historia entera del cristianismo. Todos los milagros que después se agruparon en torno a su líder no fueron capaces de ello. Desde ese mismo momento Cristo fue el héroe de un mundo nuevo, lo más bajo se convirtió en supremo; la cruz, emblema del mayor ultraje, se transformó en señal de la conquista del mundo.

En los primeros testimonios escritos de la his-
426 toria del cristianismo ya se muestra la oposición del principio realista e idealista dentro del cristianismo. El autor del Evangelio de San Juan está inspirado por las ideas de un conocimiento superior y las toma como introducción a su sencillo y sereno relato de la vida de Cristo; los demás la relatan con espíritu judío y rodean su historia con fábulas, que fueron inventadas siguiendo las profecías del Antiguo Testamento. Están convencidos *a priori* de que esas historias han tenido que suceder así porque estaban profetizadas en el Antiguo Testamento por el Mesías, y por eso agregan «para que se cumpla

lo que está escrito», y por relación a ellas se puede decir que Cristo es un personaje histórico cuya biografía ya estaba consignada antes de su nacimiento.

En estas primeras evoluciones de las contradicciones en el cristianismo es importante observar cómo el principio realista afirma totalmente su primacía y cómo se mantiene también en lo sucesivo, lo cual era necesario si el cristianismo no quería resolverse en filosofía, como todas las demás religiones de origen oriental. Ya en el tiempo en que se redactaron los primeros relatos sobre la vida de Jesús se formó dentro del propio cristianismo un círculo reducido de conocimiento espiritual llamado gnosis. La oposición unánime a la irrupción de sistemas filosóficos demuestra un sentimiento preciso, una firme conciencia de lo que debían querer los primeros difusores del cristianismo. Eliminaron con manifiesta premeditación todo lo que no podía llegar a una validez histórica universal y ser asunto de todos los hombres. Así como el cristianismo originariamente buscó sus adictos entre la masa de los indigentes y despreciados y desde su origen tuvo, diríamos, una orientación democrática, también trató de mantener permanentemente ese carácter popular.

El primer gran paso hacia el futuro desarrollo del cristianismo fue el fervor del apóstol Pablo, quien por primera vez llevó la doctrina entre los paganos. Sólo en suelo extraño podía configurarse. Era necesario que las ideas orientales se
427 trasplantaran al suelo occidental. En efecto, este suelo era en sí infructuoso, el principio ideal tenía que venir de Oriente, pero también éste era, como

en las religiones orientales, en sí pura luz, puro éter, sin forma ni tan siquiera color. Sólo podía inflamarse de vida en unión con lo más opuesto, pues únicamente donde se tocan elementos de características totalmente distintas se forma la materia caótica que es el principio de toda vida. La materia cristiana jamás se habría configurado en mitología si el cristianismo no se hubiera hecho históricamente universal, porque la primera condición de toda mitología es una materia universal.

La materia de la mitología griega era la naturaleza, la intuición general del universo como naturaleza, la materia de la cristiana es la intuición general del universo como historia, como un mundo de la Providencia. Éste es propiamente el punto de inflexión entre la religión y la poesía antigua y moderna. El mundo moderno comienza cuando el hombre se desprende de la naturaleza, pero, como aún no conoce otra patria, se siente desamparado. Cuando un sentimiento tal se extiende a toda una generación, se orienta espontáneamente o es dominado por un impulso interior hacia el mundo ideal para buscar en él una patria. Semejante sentimiento estaba propagado por el mundo cuando nació el cristianismo. La belleza de Grecia ya no existía y Roma, que había acumulado toda la magnificencia del mundo, perecía bajo su propia grandeza; la satisfacción más completa de todo lo objetivo condujo por sí misma al hastío y a la inclinación hacia lo ideal. Antes de que el cristianismo extendiese su poder a Roma, ya bajo los primeros emperadores, esta ciudad amoral estaba saturada de superstición oriental: astrólogos y magos, inclu-

so los consejeros del jefe del Estado; los oráculos de los dioses habían perdido su prestigio antes de enmudecer totalmente. El sentimiento general de que tenía que llegar un mundo nuevo, porque el viejo no podía seguir, pesaba como una atmósfera sofocante que presagia un gran fenómeno de la naturaleza sobre todo el mundo de aquella época, y un presentimiento general parecía atraer todos los pensamientos hacia el Oriente, como si el salvador viniera desde allí, de lo
428 cual se encuentran indicios en los escritos de Tácito y Suetonio.

Puede decirse que en el Imperio romano por primera vez el espíritu del mundo intuyó la historia como un universo; como desde un centro, desde ella surgían y se encadenaban todas las determinaciones de los pueblos y, para expresar muy claramente su deseo de un mundo nuevo, de la misma manera que un gran huracán llevó a menudo bandadas enteras de aves a través de un país, o igual que grandes inundaciones arrastraron masas inmensas hacia un *único* lugar, así también el espíritu del universo condujo a pueblos desconocidos y alejados al escenario del imperio del mundo para mezclar con los escombros de la Roma decadente el material de todos los climas y todos los pueblos. Quien no cree en el nexo de la naturaleza con la historia tendrá que hacerlo para captar este punto. En el preciso momento en que el espíritu del mundo prepara un gran espectáculo nunca visto tramando un mundo nuevo e, irritado contra la arrogante grandeza de Roma, que congregaba la magnificencia de todo el mundo pero a la vez la enterraba dentro de sí, ve que el mundo de entonces está madu-

ro como para ser juzgado; una determinación de la naturaleza, una necesidad tan definida como la que rige los grandes ciclos de la Tierra y el movimiento de sus polos, manda masas de hordas extranjeras de todas partes hacia ese centro, y una necesidad natural guía lo que el espíritu de la historia había proyectado en sus planes.

Con esto no sólo quiero reconocer mi incredulidad frente a todas las insuficientes explicaciones históricas de las migraciones y confesar que prefiero buscar sus causas con más rigor en una ley general que a la vez determina la naturaleza que en una causa meramente histórica, en una ley natural que guía ciegamente a las incultas naciones bárbaras. Lo que ocurre en la naturaleza de forma más tranquila y limitada según la ley de la finitud, se expresa en la historia en períodos más grandes y con mayor nitidez. Así, las migraciones históricamente consideradas fueron lo que es la declinación periódica de la aguja magnética en el plano físico. Sólo desde ese momento, el del máximo poder y el derrumbe
429 del Imperio romano, comienza en realidad lo que podemos llamar historia universal. Más allá de él, como en la parte del universo que representa su lado *real*, domina lo *particular*. De ese lado, un pueblo particular, como el de los griegos, que habita entre límites estrechos sobre algunas islas, es el que constituye la especie, del lado de aquí, en cambio, predomina lo general y lo particular se desmorona.

Toda la historia antigua puede ser considerada como el período trágico de la historia. El destino también es Providencia, pero intuido en lo real, así como la Providencia es el destino pero

intuido en lo ideal. La necesidad eterna se revela en el tiempo en identidad con la Providencia como naturaleza. Esto entre los griegos. Con el declive de esa identidad se revela como destino en golpes rudos y violentos. Para eludir el destino no hay otro recurso que el de arrojarse en los brazos de la Providencia. Éste fue el sentimiento del mundo en aquel período de transformación profundísima en que el destino realizaba su última traición a todo lo bello y magnífico de la antigüedad. Entonces los dioses antiguos perdieron su fuerza, los oráculos callaron, las fiestas enmudecieron y pareció abrirse ante el género humano un abismo insondable en el que se mezclaban todos los elementos del mundo desaparecido. Por encima de este sombrío abismo apareció la cruz como única señal de paz y equilibrio de las fuerzas, como el arco iris de un segundo diluvio —según dice un poeta español—, en una época en que no quedaba otra alternativa que creer en esta señal. Indicaré por lo menos los *rasgos más importantes* sobre cómo finalmente se desprendió de esta turbia materia el segundo mundo de la poesía y cómo se convirtió en materia mítica. (Cuando haya expuesto la totalidad de la materia mítica que se encuentra en el cristianismo, podré volver a exponer el resultado del conjunto resumido en unas pocas proposiciones principales.)

Para captar la mitología del cristianismo en su
principio volvemos al punto de su oposición con
la mitología griega. En ésta el universo es intui-
430 do como naturaleza mientras que en la otra como
mundo moral. El carácter de la naturaleza es la
unidad indivisa de lo infinito con lo finito: lo fini-

to predomina, pero en él reside, en cuanto envoltura común, el germen de lo absoluto, de toda la unidad de lo infinito y finito. El carácter del mundo moral —la libertad— es *originariamente* oposición de lo finito e infinito con la exigencia absoluta de la supresión de la oposición. Pero también ésta, al consistir en la unificación de lo finito en lo infinito, vuelve a estar bajo la determinación de lo infinito, de tal manera que la oposición puede suprimirse siempre en lo singular, pero nunca en la totalidad.

Por consiguiente, si la exigencia cumplida en la mitología griega era la representación de lo infinito en cuanto tal en lo finito, o sea, simbolismo de lo infinito, a la base del cristianismo se encuentra la exigencia opuesta, la de acoger lo finito en lo infinito, es decir, de hacerlo alegoría de lo infinito. En el primer caso lo finito tiene algún valor en sí, pues acoge lo infinito en sí mismo; en el otro caso lo finito no es nada en sí mismo sino sólo en la medida en que significa lo infinito. La subordinación de lo finito a lo infinito es, por tanto, el carácter de semejante religión.

En el paganismo lo finito, en cuanto infinito en sí mismo, tiene tanta validez frente a lo infinito que hasta puede rebelarse contra lo divino, y esto hasta es el principio de la sublimidad. En el cristianismo hay entrega incondicional a lo inconmensurable, y esto es el único principio de la belleza. Esta contraposición permite comprender totalmente todas las otras oposiciones del paganismo y el cristianismo; por ejemplo, en aquél predominan las virtudes heroicas, en éste las suaves y piadosas, allí hay severa valentía, aquí amor o, al menos, valentía moderada y sua-

vizada por el amor, como en los tiempos de la caballería.

Podría creerse que en la idea del cristianismo que afirma una multiplicidad de personas en la divinidad hay un rastro de politeísmo, pero es evidente que la Trinidad *en cuanto tal* no puede considerarse *como símbolo* porque las tres unidades
431 son pensadas en la propia naturaleza divina de manera completamente ideal, siendo ellas mismas ideas, pero no símbolos de ideas, y porque esa idea es de contenido totalmente filosófico. Lo eterno es el Padre de todas las cosas, que no sale nunca de su eternidad y, sin embargo, desde la eternidad nace en dos formas igualmente eternas: lo finito, que es el Hijo de Dios, absoluto en sí, que se manifiesta padeciendo y convirtiéndose en hombre, y además el Espíritu Santo, lo infinito, donde todas las cosas se identifican. Por encima de esto el Dios que lo resuelve todo.

Puede decirse que, si estas ideas, en sí y por sí, fueran capaces de tener realidad poética, la habrían conseguido en su tratamiento en el cristianismo. Desde un comienzo se independizaron por entero de su significado especulativo, se las tomó de forma totalmente histórica y en sentido literal. Y, de acuerdo con su primer planteamiento, resultaba imposible que pudiesen configurarse simbólicamente. Dante, que llega en su último canto del Paraíso a la intuición de Dios, ve en lo profundo de la clara sustancia de la divinidad tres círculos luminosos con tres colores y una circunferencia; uno parecía reflejado por el otro como un arco iris por otros arcos iris, y el tercero era el foco que emanaba luz en todas direcciones. Él mismo comparaba su estado con el del

geómetra que, por preocuparse demasiado de la medición del círculo, no encuentra el principio que necesita.

Sólo la idea *del Hijo* se ha hecho figura en el cristianismo, pero también con ello perdió su sentido supremo. Si el Hijo de Dios debiese tener en el cristianismo un significado auténticamente simbólico, lo tendría como símbolo de la eterna humanización de Dios en lo finito. Esto era lo que debía significar siendo *al mismo tiempo* una persona singular; pero en el cristianismo es *meramente* esta persona singular; su relación es sólo histórica, sin referencia a la naturaleza. Cristo fue, diríamos, el apogeo de la humanización de Dios y, según esto, el hombre convertido en Dios. Pero ¡qué distinta es esta humanización de Dios en el cristianismo comparada con la conversión de lo divino en finito que hace el paganismo! En el cristianismo no se trata de lo finito; Cristo llega a la humanidad en su bajeza y adopta forma
432 de siervo para padecer y aniquilar lo finito con su ejemplo. No hay aquí una divinización de la humanidad como en la mitología griega; es una humanización de Dios con el propósito de reconciliar con él lo finito, caído de Dios, aniquilando su persona. No es lo finito lo que aquí se vuelve absoluto y símbolo de lo infinito; la humanización de Dios no es una figura permanente, eterna, sino una figura que, pese a estar circunscrita desde la eternidad en el tiempo, es un fenómeno pasajero. En Cristo se simboliza mucho más lo finito mediante lo infinito que éste por aquél. Cristo vuelve al mundo suprasensible y augura en su reemplazo la llegada del Espíritu, no del principio que baja a lo finito y se mantiene en

él sino del principio ideal, que más bien debe llevar lo finito hacia lo infinito y acabar en él. Es como si Cristo, en tanto que es lo infinito llegado a lo finito que se sacrifica a Dios en su figura humana, constituyera el final de la *antigüedad*; él no está sino para marcar el límite: es el último dios. Después de él viene el Espíritu, el principio ideal, el alma predominante del nuevo mundo. En la medida en que los dioses antiguos eran a la vez lo infinito en lo finito pero con realidad plena, lo verdaderamente infinito, el dios verdadero, tenía que hacerse finito para mostrar en sí la aniquilación de lo finito. En ese sentido, Cristo fue a la vez la cumbre y el final del antiguo mundo de los dioses. Esto prueba que el fenómeno de Cristo, lejos de ser el comienzo para un nuevo politeísmo, es la conclusión definitiva del mundo de los dioses.

No es fácil decir hasta qué punto Cristo es una persona poética. No puramente como dios, pues en su figura humana no es dios como lo son los dioses griegos, sin perjuicio de su finitud, sino que es hombre verdadero, subordinado a los sufrimientos de la humanidad. No como hombre, porque tampoco está limitado en todos los aspectos como el hombre. La síntesis de estas contradicciones sólo se encuentra en la idea de un dios *que sufre voluntariamente.* Y por esta misma razón Cristo está en oposición antípoda con los
433 dioses antiguos. Éstos no sufren sino que son bienaventurados en su finitud. Ni siquiera padece Prometeo, casi un dios, porque su sufrimiento es a la vez actividad y rebeldía. El sufrimiento puro nunca puede ser objeto del arte. Como hombre, Cristo nunca puede ser tomado más que en su

resignación, porque en él la humanidad es una *carga* aceptada, y no naturaleza como en los dioses griegos, y su naturaleza humana, al participar de la divina, se hace más sensible a los sufrimientos del mundo. Resulta bastante llamativo que la auténtica pintura prefiera representar a Cristo con mayor frecuencia como niño, como si el problema de esta milagrosa mezcla (no indiferencia) de la naturaleza divina y humana sólo pudiera resolverse totalmente —según alguien ha observado con acierto— en la indeterminación del niño.

El mismo rasgo de sufrimiento y humildad presenta también la imagen de la *Madre de Dios*. También ésta tiene significado simbólico, aunque quizás no en la idea que de ella se hace la *iglesia*, pero sí por una necesidad interior. Es símbolo de la naturaleza general o del principio maternal de todas las cosas que siempre florece virginalmente. Pero en la mitología del cristianismo esta imagen tampoco tiene relación con la materia (de ahí que carezca de significado simbólico), y sólo ha conservado la relación moral. Como arquetipo, María representa el carácter de la femineidad que tiene todo el cristianismo. Lo que predomina en los antiguos es lo sublime, lo masculino; en los modernos es lo bello y, por tanto, lo femenino.

Esto está completamente de acuerdo con aquello que hay que considerar como principio del cristianismo: que no tiene símbolos acabados sino sólo *acciones* simbólicas. Todo el espíritu del cristianismo es el de la acción. Lo infinito ya no *está* en lo finito, lo finito únicamente puede pasar a lo infinito, ya que sólo en éste pueden

identificarse ambos. Así pues, en el cristianismo la unidad de lo finito y lo infinito es acción. La primera acción simbólica de Cristo es el bautismo, en la que el cielo se unió a él al descender el Espíritu con figura visible; la otra es su muerte, cuando volvió a encomendar su espíritu al Padre
434 y se sacrificó en aras del mundo aniquilando su finitud. Estas acciones simbólicas se continúan en el cristianismo a través de la *comunión* y el *bautismo*. La comunión puede ser considerada también desde dos aspectos, el aspecto ideal en la medida en que es el sujeto el que se crea, el dios, y entra en esa misteriosa unión de lo infinito y lo finito, y el aspecto simbólico. La acción por la cual lo finito se transforma en lo infinito, cuando entra en el sujeto receptor como devoción, no es simbólica sino *mística*; pero es simbólica en la medida en que es acción exterior. (Más adelante volveremos sobre esta importantísima diferencia entre lo místico y lo simbólico.)

En la medida en que la *iglesia* se consideraba el cuerpo visible de Dios, del que cada individuo sería miembro, ella misma se constituyó por la acción. Así, la vida pública de la iglesia sólo podía ser simbólica y su culto una obra de arte viviente o, por así decirlo, un drama espiritual del que participaba cada miembro. La orientación popular del cristianismo, el principio de la iglesia de acogerlo *todo* como un océano, de no excluir ni a los miserables ni a los despreciados, en una palabra, la aspiración de ser católica, universal, no tardó en determinarla a darse una totalidad exterior, por así decirlo, un cuerpo; y de esta manera la iglesia misma fue simbólica en la totalidad de su manifestación y se convirtió en sím-

bolo de la propia constitución del reino de los cielos.

El cristianismo como mundo de las ideas expresado en la acción era un reino visible y se configuró necesariamente con una *jerarquía*, cuyo arquetipo se encontraba en el mundo de las ideas. La exigencia de ser el símbolo del mundo de las ideas recaía sobre el hombre y ya no más sobre la naturaleza, sobre la acción, no ya sobre el ser. La jerarquía era la única clase de institución con grandeza de pensamiento, que por lo general se juzga con excesiva parcialidad. Resultará siempre curioso que con el ocaso del Imperio romano, que había reunido en una totalidad a la mayor parte del mundo conocido, el cristianismo avan-
435 zara a grandes pasos hacia el dominio universal. No sólo ofreció amparo en una época de desdicha y de un imperio en decadencia cuyo poder sólo era temporal y que no contenía nada donde el hombre hubiese podido refugiarse en ese estado, donde se había perdido el valor y hasta el corazón por el objeto; no sólo, digo, abrió su asilo en una época *semejante*, en la que una religión enseñaba la traición e incluso la convertía en felicidad; hizo más aún, ya que al desarrollarse en jerarquía vinculó todas las partes del mundo culto y desde sus comienzos avanzó como una república universal en pos de conquistas espirituales. (Proselitismo, conversión de paganos, expulsión de los sarracenos y los turcos de Europa, las misiones en épocas posteriores.)

Como para el gran sentido universal de la iglesia nada podía permanecer extraño a ella, no excluyó nada de lo existente en la tierra: ella podía conciliarlo todo consigo. Especialmente por el

lado del culto, el único por donde podía ser simbólica, permitió el acceso al paganismo. El culto católico reunió usos religiosos de los pueblos más antiguos con los posteriores, sólo que, a medida que avanzaban los tiempos, la mayoría fue perdiendo la clave. Los primeros inventores de esos usos simbólicos, las grandes cabezas que convirtieron las primeras ideas y proyectos en este todo y siguieron viviendo en él como en una obra de arte viviente, no han sido tan simples como para ser olvidados a causa de nuestros disparatados ilustrados, de ellos, que reunidos todos juntos dejando pasar cien años, no conseguirían formar más que un montón de arena.

El punto principal al que aquí hemos llegado es cómo lo simbólico tiene que recaer totalmente en el actuar (en acciones) de acuerdo con el carácter general de la subjetividad e idealidad del cristianismo. Dado que la intuición básica del cristianismo es histórica, es necesario que el cristianismo contenga una historia mitológica del mundo. La humanización de Cristo misma sólo puede pensarse en relación con una representa-
436 ción general de la *historia de los hombres*. En el cristianismo no existe una verdadera cosmogonía. Lo que aparece en el Antiguo Testamento sobre eso no son sino intentos imperfectos. Sólo hay acción, historia, allí donde hay pluralidad. En consecuencia, si hay acción en el mundo divino, también debe haber pluralidad en él. Pero, de acuerdo con el espíritu del cristianismo, resulta imposible pensarlo como *politeísta* si no es con la ayuda de seres intermedios que estén en el intuir inmediato de la divinidad y son las primeras criaturas y las primeras generaciones

de la sustancia divina. En el cristianismo semejantes seres son los *ángeles*.

Quizás alguien podría tener la pretensión de considerar a los ángeles como el sustituto del politeísmo en el cristianismo, tanto más cuanto que en su mismísimo origen, en Oriente, son tan auténticamente personificaciones de las ideas como los dioses en la mitología griega. Es conocido también que los modernos poetas cristianos, Milton, Klopstock y otros, creyeron que debían hacer un uso considerable de estos seres intermedios, casi tanto como Wieland con las Gracias. Pero la diferencia es que los dioses griegos son las ideas intuidas de manera efectivamente *real*, mientras que todavía hay dudas sobre la corporeidad de los ángeles y, por tanto, no son seres sensibles. Si se pensara a los ángeles como personificaciones de los *efectos* de Dios sobre el mundo sensible, serían en cuanto tales, en su indeterminación, un mero esquematismo y, por consiguiente, inadecuados para la poesía [13]. Podría decirse que los ángeles y su constitución recibieron un cuerpo por primera vez en la iglesia, cuya jerarquía debía ser una copia directa del reino celestial. Por esta razón sólo la iglesia es simbólica en el cristianismo. Los ángeles no son seres naturales; en ellos hay una completa falta de limitación; incluso los ángeles superiores prácticamente se confunden entre sí y toda la masa es como los nimbos de muchos grandes pintores italianos, que, observados de cerca, están constituidos por muchas cabecitas de ángeles casi difu-

[13] Cfr. parte I, t. I, p. 473.

sas. Es como si en el cristianismo se hubiera querido expresar esta difusión representándolos en la actividad más uniforme que se les podía atri-
437 buir, eternamente cantando y haciendo música del mismo modo.

En consecuencia, la historia de los ángeles en sí no tiene nada de mitológico, excepto lo que se refiere a la rebelión y expulsión de *Lucifer*, quien posee una individualidad diferenciada y una naturaleza más realista. Ésta es una visión verdaderamente mitológica de la historia del mundo, aunque su estilo es algo monstruoso y oriental.

El reino de los ángeles, por un lado, y el del diablo, por otro, muestran la nítida separación del principio del bien y el mal, que en todas las cosas concretas está mezclado. La caída de Lucifer, que corrompió al mundo y le llevó la muerte, es una explicación mitológica del mundo concreto, de la mezcla del principio infinito y finito en las cosas sensibles, ya que para los orientales lo finito no procede del mal ni está en relación con él, como tampoco la idea lo está con el bien. Esta mitología se extiende hasta el fin del mundo, hasta donde prevalezca la separación del bien y del mal y hasta donde cada uno exista en su cualidad pura, lo cual coincidirá necesariamente con la desaparición de lo concreto, y con el fuego, como símbolo de la lucha ponderada en lo concreto, que consumirá al mundo. Hasta allí el principio del mal comparte con Dios *ampliamente* el dominio sobre la tierra, a pesar de que la humanización de Cristo supuso el inicio de un reino opuesto en la tierra. (Sólo podremos referirnos con más detalle a esta máscara oriental cuando nos ocupemos de la comedia moderna,

porque en los tiempos posteriores Lucifer desempeña el papel del personaje cómico en el universo, quien permanentemente proyecta nuevos planes que, por lo general, siempre se frustran, pero cuya avidez por las almas es tan grande que se entrega a los servicios más viles y, a pesar de eso, cuando cree firmemente haber conseguido su objetivo, tiene que retirarse furioso gracias a la constante disposición de la Gracia y de la iglesia. Nosotros los alemanes le debemos especial
438 gratitud porque ha posibilitado nuestro principal personaje mitológico, el doctor Fausto. Otros personajes los compartimos con otras naciones, pero éste nos pertenece con exclusividad porque parece recortado del núcleo del carácter alemán y de su fisonomía básica.)

En un pueblo en cuya poesía predomina la limitación y lo finito, la mitología y la religión son asunto de la especie. El individuo puede constituirse en especie e identificarse verdaderamente con ella; pero allí donde predomina lo infinito y lo universal, el individuo jamás podrá llegar a ser al mismo tiempo la especie, es la negación de la especie. En este caso la religión sólo puede expandirse por el influjo de algunos individuos de sabiduría superior, henchidos sólo personalmente por lo universal e infinito, es decir, por profetas, visionarios, hombres inspirados por Dios. La religión adopta aquí necesariamente el carácter de una *religión revelada* y, por esta razón, ya es histórica en su fundamento. La religión griega, como religión poética que vive a través de la especie, no requería fundamentación histórica alguna, como tampoco la necesita la naturaleza siempre sin rodeos. En ella las manifesta-

ciones y figuras de los dioses eran eternas; en el cristianismo lo divino sólo se manifestó fugazmente y hubo que fijarlo en la manifestación. En Grecia la religión no tenía una historia propia independiente del Estado; en el cristianismo hay una historia de la religión y de la iglesia.

El concepto de revelación es inseparable del *milagro*. Mientras que el sentido griego exigía por todas partes una limitación pura y bella para elevar todo el mundo en sí a un mundo de fantasía, el oriental exigía en todas partes lo ilimitado y sobrenatural y, además, lo exigía en una cierta totalidad, para que desde ninguna parte fuese despertado de sus sueños suprasensibles. El concepto del milagro es imposible en la mitología griega, pues los dioses no son ni extranaturales ni sobrenaturales, no hay allí dos mundos, uno sensible y otro suprasensible, sino un *único* mundo. El cristianismo, que sólo es posible en el
439 desdoblamiento absoluto, ya está basado desde su origen en el milagro. El milagro es una absolutidad vista desde el punto de vista empírico, que cae en la finitud sin tener por ello una relación con el tiempo.

La única materia mitológica del cristianismo es lo *milagroso* en el sentido *histórico*. Se extiende desde la historia de Jesucristo y los apóstoles, pasando por la leyenda y la historia de los mártires y santos, hasta lo milagroso romántico que se encendió por el contacto del cristianismo con la valentía.

Nos resulta imposible entrar en detalle en esta materia histórico-mitológica. Sólo puede observarse en general que esta mitología del cristianismo descansa originariamente en la intuición

del universo como reino de Dios. Las historias de santos son al mismo tiempo la historia del cielo y hasta las historias de los reyes están entretejidas en esta historia universal del reino de Dios. El cristianismo se desarrolló como mitología exclusivamente en este aspecto. Por primera vez se expresó así en el poema de *Dante*, que presenta el universo bajo las tres intuiciones básicas del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Sin embargo, la materia de todas sus composiciones es en estas tres potencias siempre histórica. En Francia y España la materia histórico-cristiana se desarrolló preferentemente en una mitología de la caballería. Su cumbre poética es *Ariosto*, cuyo poema sería el único poema épico si en la poesía moderna que existe hasta el día de hoy pudiese haber una epopeya.

En épocas posteriores, cuando el gusto por la caballería estaba eliminado, los españoles utilizaron exquisitamente las leyendas de santos para las representaciones dramáticas. El español *Calderón de la Barca* representa la culminación de esta poesía, y quizá no se ha dicho aún todo de él cuando se lo iguala a Shakespeare.

Más adelante presentaremos con mayor detalle el desarrollo poético de la mitología cristiana en las obras de las artes figurativas, en especial
440 de la pintura, en las obras líricas, romántico-épicas y dramáticas, del mundo moderno.

Ahora bien, el objeto del mundo moderno es *éste*: que todo lo que hay en él es perecedero y lo absoluto se encuentra infinitamente lejano. Aquí todo está sometido a la ley de lo infinito. De acuerdo con esta ley se arrojó una nueva mole entre el mundo artístico del catolicismo y los

tiempos modernos. Surgió el protestantismo, que era históricamente necesario. ¡Honra a los héroes que en aquellos tiempos aseguraron eternamente, para algunas partes del mundo al menos, la libertad de pensamiento y de invención! El principio que despertaron fue de hecho reanimador y, combinado con el espíritu de la antigüedad clásica, pudo producir efectos infinitos porque de hecho era infinito según su *naturaleza*, no reconociendo límites, a menos que volviera a ser obstaculizado por inconvenientes del tiempo. Pero la consecuencia que la Reforma introdujo, por desgracia demasiado pronto, fue que en lugar de la antigua autoridad colocó otra nueva, prosaica, literal. Hasta los primeros reformadores fueron sorprendidos por los efectos de la libertad que habían predicado. La esclavitud de la letra pudo durar menos aún; pero el protestantismo jamás podría llegar a darse una forma externa verdaderamente objetiva y finita. Se dividió en sectas y, además, lo que para él no era sino la restitución de los derechos eternos del espíritu humano se convirtió en principio destructor de la religión e indirectamente de la poesía. Se produjo aquella exaltación del entendimiento común del hombre, de ese instrumento de asuntos meramente mundanos, con el fin de juzgar los asuntos espirituales. El representante máximo de este entendimiento humano fue Voltaire. En Inglaterra se desarrolló un librepensamiento más sombrío y aburrido. Los teólogos alemanes hicieron la síntesis. Sin querer enemistarse ni con el cristianismo ni con la ilustración, establecieron entre ambos un pacto mutuo por el cual la ilustración se comprometía a conservar la reli-

gión siempre que la última estuviese dispuesta también a prestar sus servicios.

No se necesita recordar que el librepensamiento
441 y la ilustración no pueden exhibir la más mínima producción poética, ni observar que en el fondo no son nada más que la prosa de la edad moderna aplicada a la religión. Poetas posteriores retornaron al campo de batalla para competir, según *ellos* mismos opinaban, con los poemas *épicos* de la antigüedad, pero lo hicieron con una falta total de simbolismo y auténtica mitología —por lo que se refiere al simbolismo, en el ámbito cristiano en general, y a la mitología, al menos en el protestantismo—. Especialmente *Milton* y *Klopstock*. La poesía del primero no puede llamarse puramente cristiana porque su materia reside en el Antiguo Testamento y el conjunto no se circunscribe a lo moderno, lo cristiano, mientras que el segundo tiene la tendencia a ser sublime en el cristianismo e hincha hasta lo ilimitado el vacío interior con una tensión antinatural. Las figuras de Milton son, en parte al menos, figuras reales con perfil y determinación, tal que, por ejemplo, podría creerse de su Satanás, tratado como gigante o titán, que se ha descolgado de un cuadro, mientras que en Klopstock todo se mueve falto de vida y estructura, de sencillez y forma. Milton había estado mucho tiempo en Italia, donde había visto obras de arte y donde también concibió el plan de su poesía y formó su cultura. Klopstock carecía de toda auténtica intuición de la naturaleza y del arte (se entiende que por esto no deben rebajársele sus méritos lingüísticos). Cuán poco sabía Klopstock lo que quería al proyectar su plan de componer un poe-

ma épico-cristiano se desprende del hecho de que más tarde también nos quiso recomendar la mitología nórdico-bárbara de los antiguos germanos y escandinavos. Su principal aspiración es una lucha con lo infinito, no porque para él deba reducirse a lo finito, sino porque se le convierte en finito contra su propia voluntad y a pesar de su constante rebelión, lo cual produce contradicciones como las que aparecen en el conocido comienzo de una de sus odas:

> El serafín lo balbucea y la infinitud
> lo retumba por todo el *contorno* de su vega.

442 No necesito seguir demostrando que el mundo moderno no tiene una verdadera *epopeya* y, como la mitología sólo es fijada con la epopeya, que tampoco tiene una mitología acabada. No obstante, hay que señalar el reciente intento de llevar la mitología al círculo de la mitología católica. Creo haber dicho en lo que antecede todo lo que puede decirse sobre la necesidad de un círculo mitológico definido para la poesía. Así, a partir de lo anterior se podría juzgar cuál es el fondo de la poesía dentro de la limitación que existe en general para el mundo moderno y que puede encontrarse en el catolicismo. Al cristianismo le corresponde esencialmente prestar atención a las revelaciones del espíritu del mundo y no hay que olvidar que su plan incluía convertir en pasado *ese* mundo que había construido la mitología moderna. También le corresponde al cristianismo no interpretar nada parcialmente en la historia. El catolicismo es un elemento necesario de toda la poesía y la mitología modernas, pero no es ellas

totalmente y, dentro de las intenciones del espíritu del mundo, sin duda sólo es una parte. Si se considera la inmensa materia histórica que contiene la decadencia del Imperio romano y la monarquía griega y, en general, toda la historia moderna, toda la multiplicidad de costumbres y culturas que ha existido *simultáneamente* —entre las naciones particulares y la humanidad en general— y *sucesivamente* en los distintos siglos, si se considera que la poesía moderna ya no es la poesía para un pueblo determinado que se ha desarrollado en especie, sino una poesía para todo el género y, por así decirlo, tiene que estar formada de la materia de la historia entera de este género con todos sus distintos colores y tonos, si se suman todas estas circunstancias, no cabrá ninguna duda de que la mitología del cristianismo no es en los pensamientos del espíritu del mundo más que una parte de la totalidad mayor que sin duda prepara. Se infiere que no era universal sino una parte, la parte limitada en virtud de la cual el espíritu del nuevo mundo, que tendía exclusivamen-
443 te a la demolición de todas las formas puramente finitas, permitió el derrumbe de la totalidad, porque así ha sucedido. Resulta así que el cristianismo sólo podrá ingresar en la totalidad mayor, de la cual será una parte, como materia poética universal; y todo uso que de él se haga en la poesía debería hacerse ya en el sentido de esta totalidad mayor que se puede presentir, pero no expresar. Sin embargo, este uso no podría ser poético allí donde esta religión sólo se expresa en la poesía como subjetividad o individualidad. Sólo allí donde se traslada realmente al objeto puede llamarse poética. Lo más íntimo del cristianismo es

la mística, que sólo es una luz interior, una intuición interior. Allí la unidad de lo infinito y lo finito sólo cae en el sujeto. No obstante, una persona moral puede llegar a ser el símbolo objetivo de este misticismo interior y así puede ser llevado a una intuición poética, si bien no ha de permitir que se exprese subjetivamente. El misticismo está emparentado con la moralidad más pura y bella, así como a la inversa, también puede haber un misticismo en el pecado. Allí donde se exterioriza realmente en la acción y se refleja en una persona objetiva, la tragedia moderna, por ejemplo, puede alcanzar totalmente la moralidad superior y simbólica de las obras de Sófocles, de tal modo que, en este sentido, Calderón sólo puede ser comparado con Sófocles.

Sólo el catolicismo vivió en un mundo mitológico. De ahí la serenidad de las obras poéticas que surgieron en el catolicismo mismo, la agilidad y libertad en el tratamiento de esta materia —que le es natural—, casi como los griegos trataron su mitología. Fuera del catolicismo casi no *puede* esperarse más que subordinación a la materia, movimiento forzado sin serenidad y mera subjetividad del uso. En general cuando una mitología ha descendido al *uso,* por ejemplo, el uso de la antigua mitología en los modernos, este empleo, precisamente por ser uso, es mera formalidad; no tiene que adaptarse como un vesti-
444 do al cuerpo sino que debe ser el cuerpo mismo. Hasta la poesía perfecta, en el sentido de la poesía puramente mística, supondría un aislamiento en el poeta tanto como en aquellos para los cuales compone; nunca sería pura, nunca fluiría de la totalidad del mundo y del ánimo.

El requisito básico de toda poesía no es un efecto universal sino la universalidad hacia dentro y hacia fuera. Aquí las parcialidades no pueden ser válidas. En todos los tiempos ha habido pocos en quienes se ha concentrado toda su época y el universo, en la medida en que éste es intuido en aquélla; éstos son los llamados a ser poetas. Su época —digo—, no en tanto parcialidad sino en tanto universo, revelación de un único aspecto completo del espíritu del mundo. Aquel que pudiera someter poéticamente y asimilar toda la materia de su época, en la medida en que como presente también contiene el pasado, sería el poeta épico de su tiempo. La universalidad, requisito necesario de toda poesía, sólo es posible en los tiempos modernos para quien pueda crearse una mitologia a partir de su propia limitación, un círculo cerrado de poesía.

Se puede llamar al mundo moderno en general mundo de los individuos, al antiguo, mundo de las especies. En el último, lo general *es* lo particular, la especie el individuo; por eso, a pesar de que predomine lo particular en él, es el mundo de las especies. En el primero, lo particular sólo significa lo general y, precisamente porque en él *predomina* lo general, el mundo moderno es el de los individuos, el de la disgregación. Allí todo es eterno, permanente, imperecedero, el número casi no tiene poder porque el concepto general de la especie y el del individuo se identifican; aquí —en el mundo moderno— domina la ley del cambio y la transformación. Todo lo finito se desvanece porque no es en sí mismo sino sólo para significar lo infinito.

El espíritu universal del mundo, que también colocó la infinitud de la historia concretamente

en la naturaleza y en el sistema cósmico, ha esta-
blecido en el sistema planetario y en el mundo
de los cometas la misma oposición, la de los tiem-
pos antiguos y modernos. Los antiguos son los
planetas del mundo artístico, limitados a pocos in-
445 dividuos, pues a su vez son especies que con el
movimiento más libre se alejan muy poco de la
identidad. También las constelaciones planeta-
rias tienen entre sí sus especies determinadas.
Las más internas son las rítmicas, las más aleja-
das, en las que la masa se forma como totalidad
donde todo se coloca concéntricamente, como
los pétalos de la flor, en anillos y lunas en torno
al centro, son las dramáticas. Los cometas pose-
en el espacio ilimitado. Cuando aparecen, llegan
directamente desde el espacio infinito y tan pron-
to se acercan mucho al sol como vuelven a per-
derse muy lejos de él. Son, por así decirlo, seres
meramente generales porque no tienen en sí
ninguna sustancia; sólo son aire y luz, pero los
antiguos son figuras plásticas y simbólicas, indi-
viduos realmente dominantes, sin limitación por
el número.

Suponiendo esto, podemos afirmar que hasta el punto, indefinidamente lejano aún, en que el espíritu del mundo haya terminado el gran poema que está meditando y en que se haya convertido en *simultáneo* lo sucesivo del mundo moderno, todo gran poeta estará llamado a crear a partir de este mundo (mitológico) concebido aún en devenir, del cual *su* tiempo sólo puede revelarle una parte —de este mundo, digo—, con esta parte revelada está llamado a formar un todo y a crear a partir de esta materia *su* mitología. Así, para aclarar esto con el ejemplo del crea-

dor más grande del mundo moderno, *Dante* creó una mitología propia, y con ella su poema divino, a partir de la barbarie y la cultura aún bárbara de su tiempo, a partir de las atrocidades de la historia que él mismo había vivido, así como de la materia de la jerarquía existente. Los personajes históricos que Dante trató son, en tanto que personajes mitológicos, válidos en todos los tiempos, como Ugolino. Si llegara a perderse el recuerdo de la estructura jerárquica, se la podría reconstruir con la imagen que de ella proyecta su poema. También *Shakespeare* ha creado su propio círculo mitológico, no sólo con la materia histórica de su his-
446 toria nacional sino también con las costumbres de su época y de su pueblo. A pesar de la gran multiplicidad de su obra, en Shakespeare hay un mundo único; en todas partes se lo intuye como uno y el mismo y, una vez que se está imbuido de su intuición básica, se reencuentra en cada una de sus obras el suelo que le es propio (*Falstaff, Lear, Macbeth*). *Cervantes* ha formado con la materia de su época la historia de Don Quijote, que hasta este momento, igual que Sancho Panza, tiene el prestigio de un personaje mitológico. Se trata aquí de mitos eternos. En la medida en que se puede juzgar el *Fausto* de *Goethe* por el fragmento existente, este poema no es otra cosa que la esencia más íntima y pura de nuestra época: la materia y la forma están creadas con lo que encerraba toda la época e incluso con aquello que ya palpitaba y todavía está palpitando en ella. De ahí que pueda llamárselo un poema verdaderamente mitológico.

En la época actual se ha oído más de una vez la idea de que sería posible tomar la materia para

una nueva mitología de la *física*, por supuesto, si se trata de la física especulativa. Sobre esto cabe señalar lo siguiente.

En primer lugar, después de lo que acabo de demostrar, la ley básica de la poesía moderna es la *originalidad* (éste no era el caso del arte antiguo). Todo individuo verdaderamente creador tiene que inventarse su propia mitología y puede hacerlo con la materia que él quiera, por tanto preferentemente también con la de una física superior. Pero esta mitología habrá de ser *creada* completamente y no sólo podrá ser esbozada siguiendo la dirección de ciertas ideas de la filosofía, pues en este caso sería imposible darle una vida poética independiente.

Si se tratara en general de simbolizar ideas de la filosofía o de la física superior mediante figuras mitológicas, todas ellas se encuentran ya en la mitología griega, de modo que quiero comprometerme a exponer toda la filosofía de la natu-
447 raleza con los símbolos de la mitología. Pero de nuevo esto constituiría sólo un *uso* de ellos (como en Darwin). Sin embargo, el requisito de una mitología es justamente que sus símbolos *no* sólo signifiquen ideas sino que tengan una significación en sí mismos, que sean seres independientes. Por ahora, pues, habría que buscar el mundo en que estos seres pudieran moverse con independencia. Si nos lo diera la *historia*, sin duda se los encontraría de suyo. Con que sólo se nos diera el campo de batalla troyano sobre el cual pudieran participar luchando los dioses y las diosas. Así pues, antes de que la *historia* nos devuelva la mitología como forma de validez universal, queda establecido que el individuo mis-

mo tiene que crearse su círculo poético; y puesto que el elemento universal del hombre moderno es la originalidad, valdrá la ley de que cuanto más original tanto más universal; en lo cual debe distinguirse la originalidad de la particularidad. Toda materia tratada originalmente es, por lo mismo, universalmente poética. Quien sepa emplear la materia de la física superior de modo *original*, la hará verdadera y universalmente poética.

Pero aquí entra en consideración también otra relación, la de la filosofía de la naturaleza con la cultura moderna. La dirección propia del cristianismo va desde lo finito a lo infinito. Ya se ha mostrado cómo esta dirección suprime toda intuición simbólica y sólo concibe lo finito como alegoría de lo infinito. La tendencia que aparece en esta dirección general que ve lo infinito en lo finito era una aspiración simbólica que, por falta de objetividad, porque la unidad recayó en el sujeto, sólo pudo exteriorizarse como misticismo. Los místicos del cristianismo desde siempre han sido considerados como desviados, cuando no como apóstatas. La iglesia sólo admitía el misticismo en el actuar (las acciones), porque en este caso era a la vez objetivo y universal, mientras que el misticismo subjetivo era una particularidad dentro del todo, una verdadera herejía. Asimismo, la filosofía de la naturaleza es intuición de lo infinito en lo finito, pero de una manera
448 ra válida universalmente y objetiva científicamente. Toda filosofía especulativa tiene, por necesidad, una dirección opuesta a la del cristianismo, en la medida en que considera el cristianismo en su forma empírico-histórica, en la cual se presenta como oposición, aunque en esta con-

traposición no lo asume como un *tránsito.* Sin embargo, gracias al curso del tiempo y a los efectos del espíritu del mundo, que sólo permite presentir pero no desconocer su remoto propósito, el cristianismo ahora ya es representado sólo como tránsito, sólo como elemento y, por así decirlo, como una cara del nuevo mundo, en el cual las sucesiones de la época moderna se presentarán finalmente como totalidad. Quien conoce el tipo general según el cual todo está ordenado y todo ocurre no dudará de que esta parte integrante de la cultura moderna es la otra unidad que el cristianismo excluyó como oposición y que esta unidad, que es una visión de lo infinito en lo finito, tiene que integrarse en esa totalidad, si bien es cierto que subordinada a su peculiar unidad. Lo que sigue servirá para aclarar mi opinión.

La mitología realista de los griegos no excluyó la relación histórica, más bien sólo se transformó en mitología verdaderamente por la relación histórica —como epopeya—. Sus dioses eran, por su origen, *seres naturales*; estos dioses de la naturaleza tenían que desprenderse de su origen y volverse seres históricos para llegar a ser verdaderamente independientes y poéticos. Sólo entonces llegan a ser dioses, antes eran ídolos. Por eso, el principio realista o finito siempre permanece como lo dominante en la mitología griega. En el caso de la cultura moderna ocurrirá lo contrario. Ella intuye el universo sólo como *historia*, como reino moral; y, en ese sentido, se presenta como lo opuesto. El politeísmo que en ella es posible sólo lo es por limitaciones en el *tiempo*, por limitaciones históricas, sus dioses

son dioses de la historia. *Éstos* no podrán hacerse verdaderamente dioses vivientes, independientes, poéticos, antes de haber tomado pose-
449 sión de la naturaleza, antes de ser dioses de la naturaleza. No hay que pretender imponerle a la cultura cristiana la mitología realista de los griegos, por el contrario, hay que trasplantar más bien sus divinidades idealistas a la naturaleza, como los griegos sus divinidades realistas a las historias. Ésta me parece ser la última determinación de toda poesía moderna, y de tal manera que esta contraposición, como cualquier otra, sólo subsista en su carácter no absoluto pero que, en su carácter absoluto, cada uno de los opuestos armonice con el otro. No disimulo mi convencimiento de que en la filosofía de la naturaleza, tal como surgió a partir del principio idealista, está el primer diseño remoto de ese simbolismo futuro y de esa mitología que será creada no por un solo individuo sino por toda la época.

No pretendemos darle a la cultura idealista sus dioses a través de la *física*. Más bien esperamos sus dioses, para los cuales ya tenemos preparados los símbolos, quizás aún antes de que en la *física* se hayan formado independientemente de ella.

Éste era el sentido de mi opinión cuando afirmaba que en la física especulativa superior había que buscar la posibilidad de una mitología y un simbolismo futuros.

Por lo demás, esta determinación hay que dejársela al designio del tiempo, porque el punto de la historia en que lo sucesivo se transformará en simultáneo aún está indefinidamente lejano. Y lo que ahora es posible que pueda darse es lo que

se indicó anteriormente, a saber, que cada fuerza preponderante pueda formar su círculo mitológico a partir de cualquier materia, por tanto también de la de la naturaleza, lo cual a su vez tampoco será posible sin una síntesis de la historia con la naturaleza. Lo último es Homero puro.

Puesto que la antigua mitología siempre se relaciona con la naturaleza y es un simbolismo de la naturaleza, debe interesarnos ver cómo se expresará la relación con la *naturaleza* en la mitología moderna, en su completa oposición con la antigua. En general, esto ya puede determinarse por lo dicho hasta aquí: el principio del cristia-
450 nismo era la preponderancia absoluta de lo ideal sobre lo real, lo espiritual sobre lo corporal. De ahí la intervención inmediata de lo suprasensible en lo sensible en el *milagro*. La misma supremacía del espíritu sobre la naturaleza se expresa en la *magia* en la medida en que implica el conjuro y el encantamiento. La visión mágica de las cosas o la comprensión de los efectos naturales como mágicos no era sino un presentimiento incompleto de la unión superior y absoluta de todas las cosas, en la cual nada pone o produce otra cosa de manera inmediata sino a través de una armonía preestablecida, gracias a la identidad absoluta de todas las cosas. Por eso se llama mágico todo efecto que ejercen las cosas entre sí sólo por su idea, pero no de un modo natural, por ejemplo, que ciertos movimientos o signos, puramente como tales, puedan ser perniciosos para el hombre. Además, en la creencia en la magia se expresaba el presentimiento de la existencia de distintos órdenes naturales, del mecanismo, quimismo, organismo. Se sabe el efec-

to producido por el primer conocimiento de los fenómenos químicos en los espíritus del mundo moderno. Sobre todo, la retirada de la naturaleza al misterio orientó al mundo moderno hacia los secretos de la naturaleza. El misterioso lenguaje de los astros, que se expresa en sus distintos movimientos y conjunciones, adquirió de inmediato una relación histórica; su curso, su cambio, sus constelaciones explicaban destinos del mundo en su conjunto y mediatamente del individuo. En el fondo, también aquí se encontraba un certero presentimiento de que en la Tierra, por ser un universo en sí, tienen que existir los elementos de todos los astros y que las distintas posiciones y distancias de los astros a la Tierra tienen un influjo necesario, en especial sobre sus estructuras más delicadas, como la humana, ya desde la primera formación. En la filosofía de la naturaleza se demuestra que a los distintos órdenes de metales, al oro, la plata, etc., le corresponden órdenes similares en el cielo, de la misma manera que en la configuración del cuerpo de la Tierra en sí, con sus cuatro aspectos, tenemos realmente una imagen completa de todo el sistema solar. La animación
451 de los astros y la creencia de que las almas que los habitan dirigen sus trayectorias eran opiniones sostenidas incluso desde Platón y Aristóteles. Hasta Copérnico la Tierra fue intuida como centro del universo; en ello se basaba también esa astronomía aristotélica que está a la base de todo el poema de Dante. Es fácil suponer qué consecuencia tuvo la teoría copernicana para el cristianismo, es decir, para el sistema católico, y es evidente que, si la iglesia roma-

na se opuso tan tenazmente a esta pura teoría, no fue sólo por la palabra de Josué. Fuerzas misteriosas de las piedras y plantas se aceptaban universalmente en Oriente. La creencia en ellas, igual que la farmacopea, llegó con los árabes a Europa. También el uso de talismanes y amuletos con que el Oriente se protegía desde los tiempos más remotos contra serpientes venenosas y espíritus malignos. Muchas de las concepciones mitológicas del mundo animal no eran propias de los modernos.

Resumiré en algunas frases lo dicho hasta aquí sobre la mitología moderna con el fin de facilitar el panorama. Primero tenemos que volver a referirnos a una proposición anterior, al § 28, que contiene el principio de toda esta investigación. En efecto, establecía en general que las ideas podían ser intuidas realmente y como dioses y, en consecuencia, el mundo de las ideas como un mundo de dioses. Este mundo es la materia de toda poesía. Allí donde se forma, se produce la indiferencia suprema de lo absoluto y lo particular en el mundo real. A esto se agrega ahora la proposición siguiente:

§ 43. En la materia del arte sólo puede pensarse la oposición como formal, pues la materia es, según su esencia, siempre y eternamente una, siempre y necesariamente identidad absoluta de lo general y lo particular. En consecuencia, si realmente se produce una contradicción con respecto a la materia, ella es puramente formal y, en cuanto tal, también tiene que expresarse objetivamente como mera contradicción en el tiempo.

§ 44. *La oposición se exterioriza al aparecer la unidad de lo absoluto y finito (particular) en la materia del arte, por una parte, como*
452 *obra de la naturaleza y, por otra, como obra de la libertad.* Dado que en la materia siempre está puesta en sí y necesariamente la unidad de lo infinito y finito, siendo ésta posible sólo de dos maneras, ya sea representando el universo en lo finito o lo finito en el universo, en cuyo caso la primera constituye la unidad que está a la base de la naturaleza y la segunda la del mundo ideal o mundo de la libertad, también la unidad, en la medida en que se manifiesta como productora y se separa en dos vertientes opuestas, podrá aparecer, por una parte, sólo como obra de la naturaleza y, por otra, sólo como obra de la libertad.

Nota. La demostración empírica de que esta oposición está representada precisamente en la poesía griega o antigua y la moderna sólo es posible por el hecho que se alegó antes.

§ 45. *La unidad aparecerá en el primer caso* (el de la necesidad) *como unidad del universo con lo finito, en el otro* (el de la libertad) *como unidad de lo finito con lo infinito.*

Como se infiere de la demostración de la proposición anterior, ésta no es sino otra expresión de aquélla. Sin embargo, es necesario aducir la siguiente demostración particular: Los opuestos se comportan como naturaleza y libertad (según § 44); ahora bien, el carácter de la naturaleza es unidad indivisa de lo infinito y finito, *existente aún antes de su separación* (según § 18). En ella predomina lo finito, pero contiene el germen de lo absoluto. Allí donde la unidad está se-

parada, lo finito está puesto como finito, por tanto sólo es posible la dirección de lo finito a lo infinito, es decir, la unidad de lo finito con lo infinito.

§ 46. *En el primer caso lo finito está puesto como símbolo, en el segundo como alegoría de lo infinito*. Se desprende de las explicaciones dadas en el § 39.

Nota. También puede expresarse así: En el pri-
453 mer caso lo finito es a la vez lo infinito mismo, no sólo lo significa y, justamente por eso, es algo en sí, independiente de su significación. En el otro caso no es nada en sí, sólo es en relación con lo infinito.

Conclusión. En el primer caso el carácter del arte es en su conjunto *simbólico*, en el otro es en su conjunto *alegórico*. (Más adelante habrá que demostrar en detalle que éste es el caso del arte moderno. Mientras tanto, interpretamos aquí naturalmente la oposición pura, es decir, lo moderno, no como podría ser en su absolutidad, sino tal como se representa en su carácter no absoluto, o sea, tal como ha sido representado hasta ahora, ya que todo nos convence de que la poesía moderna todavía no se ha manifestado en su oposición *completa*, en la cual, justamente en razón de su completud, ambos opuestos volverían a identificarse.)

§ 47. *En la primera clase de mitología el universo es intuido como naturaleza, en la otra, como mundo de la Providencia o como historia*. Consecuencia necesaria porque la unidad que está a la base de la segunda = acción, Providencia en

oposición a *destino*: destino = diferencia (tránsito), caída de la identidad de la naturaleza, Providencia = reconstrucción.

Suplemento. La contraposición de lo finito con el universo tiene que representarse en la primera como rebeldía, en la otra como entrega incondicional al universo. Aquello puede caracterizarse como *sublimidad* (carácter básico de lo antiguo), esto, como *belleza* en el sentido más riguroso.

§ 48. En el mundo poético de la primera clase de mitología, la especie se desarrollará en el individuo o en lo particular, en la otra el individuo en sí mismo tenderá a expresar lo general. Consecuencia necesaria, pues allí lo general está en lo particular como tal, mientras que aquí lo particular está en lo general significando lo general.

§ 49. La primera clase de mitología se formará en un mundo cerrado de dioses, para la otra, la totalidad en que se objetivan sus ideas será a su vez un todo infinito. Consecuencia necesaria, pues allí predomina la limitación, la finitud, aquí la infinitud. Además, allí el ser, aquí el
454 *devenir.* Las figuras del primer mundo son permanentes, eternas, seres naturales de un orden superior, las del segundo son manifestaciones transitorias.

§ 50. El politeísmo será posible allí sólo por una limitación de la naturaleza (extraída de aquello que se encuentra en el espacio), *aquí sólo por una limitación en el tiempo.*

Se desprende de sí mismo. Toda intuición de Dios se da sólo en la historia.

Nota. Aquí lo infinito llega a lo finito sólo para aniquilarlo en sí mismo y por su ejemplo, y para constituir de ese modo el límite de los dos mundos. De ahí necesariamente la idea de un mundo póstumo: humanización y muerte de Dios.

§ 51. En la primera clase de mitología la naturaleza es lo que se revela, el mundo ideal es lo secreto, en la otra el mundo ideal se revela y la naturaleza se retira al misterio. Se desprende de sí mismo.

§ 52. Allí la religión está basada en la mitología, aquí la mitología más bien lo está en la religión, pues religión / poesía = subjetivo / objetivo. Lo finito es intuido en lo infinito por la *religión*, por lo cual también lo finito se me convierte en reflejo de lo infinito; en cambio, lo infinito intuido en lo finito se me aparece simbólicamente y, por tanto, mitológicamente.

Aclaración. La mitología griega en cuanto tal no era religión; en sí sólo es concebible como *poesía*; sólo se hizo religión cuando el hombre mismo estableció una relación con los dioses (lo infinito) a través de actos religiosos, etc. En el cristianismo esta relación es lo primero y de ella depende todo posible simbolismo de lo infinito y, consecuentemente también, toda mitología.

Suplemento 1. Allí la religión misma debió manifestarse más como religión natural, aquí sólo podía hacerlo como revelada. Se desprende de los §§ 47 y 48.

Suplemento 2. De aquella religión podía sur-
455 gir directamente la mitología porque estaba basada en la tradición.

Suplemento 3. Las ideas de esta religión no podían ser mitológicas en sí mismas, pues no son en absoluto sensibles. Demostración en la Trinidad, en los ángeles, etc.

Suplemento 4. Una religión semejante sólo podía constituir materia mitológica en la historia, pues sólo allí ellas (las ideas) alcanzan una independencia de su significación.

§ 53. Así como allí las ideas sólo se objetivaban preferentemente en el ser, aquí sólo podían objetivarse en la acción, pues cada idea es = unidad de lo infinito y finito, pero aquí sólo por la acción y allí por lo opuesto, es decir, por el ser.

§ 54. En la mitología de la última clase, la intuición básica de todo simbolismo era necesariamente la ***iglesia***, pues en ella [14] el universo o Dios es intuido en la historia (véase § 47). Ahora bien, el tipo o la forma de la historia es separación en lo singular y unidad en la totalidad (cuestión que aquí está *supuesta* como algo a demostrar en la filosofía), de manera que en aquella clase de simbolismo Dios sólo podía objetivarse como principio conciliador de la unidad en el todo y de la separación en el individuo. Pero esto sólo podía ocurrir en la iglesia (donde también se da la intuición inmediata de *Dios*), pues en el mundo objetivo no había otra síntesis de esta clase (por ejemplo, en la constitución del Estado; y en la historia misma esta síntesis sólo

---

[14] En el texto original dice: «en la mitología de la otra clase». *(N. de la T.)*

podría objetivarse *en el todo*, es decir, en el tiempo infinito, pero no en el presente).

Suplemento. Hay que considerar la iglesia como una obra de arte.

§ 55. La acción externa en que se expresa la unidad de lo infinito y lo finito es simbólica, pues es la representación de la unidad de lo infinito y lo finito en lo finito o lo particular.

§ 56. La misma acción, en la medida en que
456 *sólo es interior, es mística*. Éste es el concepto que establecemos de lo místico y, por tanto, no requiere demostración alguna.

Suplemento 1. En consecuencia, misticismo = simbolismo subjetivo.

Suplemento 2. En sí el misticismo no es poético, porque es el polo opuesto a la poesía, que es la unidad de lo infinito y lo finito en lo *finito*. Se entiende que se trata del misticismo en sí y no en la medida en que él mismo puede volver a objetivarse, por ejemplo, en convicción moral, etc.

§ 57. La ley del arte de la primera clase de mitología es la inmutabilidad en sí misma, la de la otra es el progreso en el cambio. Esto se desprende de la oposición de ambas como naturaleza y libertad.

§ 58. Allí predomina lo ejemplar o el arquetipo, aquí la originalidad, pues allí lo general aparece como particular, la especie como individuo, mientras que aquí el individuo debe aparecer como especie, lo particular como lo general. Allí el punto de partida es idéntico (ὅμηρος),

único, a saber, lo general mismo, mientras que aquí el punto de partida es siempre y necesariamente distinto, porque se encuentra en lo particular.

La diferencia entre *originalidad* y *particularidad* consiste en que en la primera lo general, lo universal, se forma desde lo particular[15].

§ 59. La otra clase de arte sólo está en oposición con la primera como tránsito, o en su carácter no absoluto, pues la unificación completa de lo finito en lo infinito estará acompañada también de la unificación del universo en lo finito.

Suplemento. En este tránsito, en el que predomina la originalidad, es necesario que el individuo cree él mismo la materia universal desde la particularidad.

§ 60. La exigencia de lo absoluto respecto a
457 *la última clase de mitología sería la de la transformación de lo sucesivo de su manifestación divina en simultaneidad* (se explica en el § 50).

Suplemento. Esto sólo es posible por la integración con la unidad contraria. En la naturaleza es simultáneo lo que en la historia es sucesivo. Identidad absoluta de la naturaleza y de la historia.

§ 61. Así como en la primera clase de mitología los dioses de la naturaleza se transformaban en dioses de la historia, en la otra clase los

---

[15] Véase *Sobre la esencia de la crítica filosófica en general, Krit. Journal,* I, 1, p. XI (I, V, 8).

dioses tienen que pasar de la historia a la naturaleza y, por tanto, los dioses de la historia tienen que transformarse en dioses de la naturaleza, pues sólo entonces hay absolutidad según el § 60.

Suplemento. En la medida en que es en la epopeya donde ocurre esta primera compenetración recíproca de ambas unidades (la naturaleza con la historia y la historia con la naturaleza), la epopeya, Homero (según el sentido literal, unificador, la identidad), que allí es lo primero, será aquí lo último y cumplirá toda determinación del nuevo arte.

SECCIÓN TERCERA

CONSTRUCCIÓN DE LO PARTICULAR O DE LA FORMA DEL ARTE

Con la construcción completa de la materia del arte, que se encuentra en la mitología, aparece ante nosotros una nueva contradicción. Partimos de la construcción del arte como representación *real* de lo absoluto. Ésta no podía ser real sin representar lo absoluto mediante cosas individuales y finitas. Hicimos la síntesis de lo absoluto con la limitación; de ella nos surgió el mundo de ideas del arte, pero también éste vuelve a ser, con relación a la representación, sólo la materia o lo general, a lo que se opone la forma o lo particular.

¿Cómo esa materia general pasa a la forma particular y se hace materia de la obra de arte particular?

A partir del principio establecido al comienzo se puede prever que también aquí se tratará de sintetizar absolutamente los dos opuestos, de pre-

sentar materia y forma en su indiferencia mediante una nueva síntesis. A esto se refieren las proposiciones siguientes, con las cuales pasamos a la construcción de la obra de arte como tal.

§ 62. Lo inmediatamente creador de la obra de arte o del objeto singular y real por el que lo absoluto se hace realmente objetivo en el mun-
459 *do ideal es el concepto eterno o la idea del hombre en Dios que es una con el alma misma y está enlazada a ella.*

Demostración. Ésta puede deducirse del § 23, según el cual la causa formal o absoluta de todo arte es Dios. Ahora bien, Dios produce inmediatamente y desde sí mismo sólo las ideas de las cosas y mediatamente las cosas reales y particulares en el mundo reflejado. Así, en la medida en que el principio de la unificación divina, es decir, Dios mismo, se objetiva mediante objetos particulares, Dios no es considerado inmediatamente y en sí mismo sino sólo como esencia de lo particular y en relación a lo particular que produce las cosas particulares. Pero Dios se refiere a lo particular sólo por aquello en que se unifica con lo suyo general, es decir, por su idea o su concepto eterno. Esta idea es, en el caso presente, la de lo absoluto mismo. Sin embargo, ésta adquiere la relación directa con algo particular o se produce objetivamente sólo en el organismo y la razón, ambos pensados como lo mismo (pues sólo el organismo es la imagen real, y la razón la imagen ideal de lo absoluto en el mundo real o creado, según los §§ 17 y 18). La indiferencia del organismo y de la razón, o lo uno en que lo absoluto se objetiva de la misma manera real e ideal,

es el hombre. Así pues, es Dios, en la medida en que se refiere mediante una idea o un concepto eterno al hombre, es decir, aquello que produce la obra de arte es el concepto eterno del hombre mismo que está en Dios. La idea del hombre no es sino la *esencia* o el *en-sí* del hombre que se objetiva en el alma y el cuerpo y, según esto, está directamente unido con el alma.

Aclaración. Todas las cosas están en Dios sólo por su idea y esta idea se objetiva allí donde reproduce en el reflejo la unidad de lo infinito en lo finito en la forma. Dado que éste es el caso del hombre, en quien lo finito, el cuerpo así como el alma, es la unidad entera, la idea se objetiva como idea y, como su esencia es producir, es productiva en general.

§ 63. Este concepto eterno del hombre en Dios como causa inmediata de sus producciones es lo que se llama ***genio****,* el numen, diríamos, lo divino que habita en el hombre. Es, en cierto modo, una parte de la absolutidad de Dios. Por eso, todo artista no puede producir más que lo que está ligado al concepto eterno de su propia esencia en Dios. Cuanto más se intuye el universo en éste, tanto más orgánico es; cuanto más enlaza la finitud con la infinitud, tanto más productivo.

Aclaración. 1) Dios produce desde sí nada más que aquello en que está expresada toda su esencia, por tanto, no produciría nada que a su vez no fuera universo. Así se comporta en el *en-sí.* Pero el hecho de que el producir de Dios, es decir, la idea como idea, aparezca en el mundo que se manifiesta depende de condiciones que se encuen-

tran en este último y que, por este motivo, nos aparecen como accidentales, a pesar de que, considerada desde un punto de vista superior, también la manifestación del genio siempre es necesaria.

2) El producir de Dios es un acto de la autoafirmación eterna, en el cual hay un lado ideal y uno real, es decir, no tiene ninguna relación con el tiempo. En el primer caso, engendra su infinitud en la finitud y es *naturaleza*, en el segundo vuelve a acoger la finitud en su infinitud. Pero precisamente esto es lo que se piensa con la idea del genio, a saber, que por una parte es pensado como principio natural y, por otra, como principio ideal. De acuerdo con esto, es toda la idea absoluta intuida en la manifestación o en la relación con lo particular. La relación por la que se produce el mundo en sí en el acto originario de conocimiento y aquella por la cual, en el acto del genio, se produce el mundo del arte como el mismo mundo en sí, aunque sólo en su manifestación, es una y la misma. (El genio se distingue de todo lo que es simple talento porque éste sólo tiene una necesidad meramente empírica, que a su vez es casualidad, mientras que el genio tiene necesidad absoluta. Toda auténtica obra de
461 arte es absolutamente necesaria; una obra de arte que podría ser o no ser no merece este nombre[1].)

§ 64. Explicación. En el arte, el lado real del genio o esa unidad que es la configuración de lo infinito en lo finito puede llamarse, en un senti-

---

[1] Véase la enunciación de esta idea en la *Introducción a la filosofía de la mitología*, II, I, p. 242.

do más estricto, ***poesía****; el lado ideal o esa unidad que es la configuración de lo finito en lo infinito puede llamarse* ***arte****.*

Aclaración. Ateniéndonos a la mera significación lingüística, se entiende por poesía, en el sentido más estricto, la producción o creación directa de algo real, la *invención* en sí y por sí[2]. Sin embargo, toda producción o creación inmediata es siempre y necesariamente representación de algo infinito, de un concepto en algo finito o real. Todos referimos la idea del arte más bien a la unidad opuesta, la de la configuración de lo particular en lo general. En la invención el genio se expande o se derrama en lo particular; retoma lo particular en la forma proyectándolo al infinito. Sólo en la configuración total de lo infinito en lo finito surge algo subsistente por sí mismo, un ser *en sí mismo*, algo que no se limita a significar otra cosa. Así lo absoluto confiere a las ideas de las cosas que existen en él una vida independiente, incorporándolas de un modo eterno en la finitud; por eso adquieren una vida en sí y, sólo en la medida en que son absolutamente en sí, están en lo *absoluto*. Por consiguiente, la poesía y el arte son como las dos unidades: la poesía es aquello por lo cual una cosa tiene vida y realidad en sí misma, arte es aquello por lo cual está en el que la produce.

§ 65. Explicación. La primera de las dos unidades, aquella que es configuración de lo infi-

---

[2] Schelling considera aquí el significado etimológico de la palabra poesía, procedente del verbo griego ποιεῖν = hacer, crear. *(N. de la T.)*

nito en lo finito, se expresa preferentemente en la obra de arte como ***sublimidad****; la otra, que es configuración de lo finito en lo infinito, como* ***belleza****.*

No podemos probar esto más que mostrando
462 que lo que se exige a lo sublime y lo bello por acuerdo general no es sino lo que hemos dicho en nuestra explicación. La opinión es propiamente la siguiente: allí donde se detecta el ingreso de lo infinito en lo finito como tal, es decir, cuando se distingue lo infinito en lo finito, juzgamos que el objeto en el cual esto ocurre es sublime. Toda sublimidad es o naturaleza o espíritu (en nuestra próxima consideración encontraremos que la esencia, la sustancia, de lo sublime siempre es una y la misma y que sólo cambia la forma). Lo sublime de la naturaleza se realiza de dos maneras: «cuando se nos ofrece un objeto sensible que es demasiado elevado para nuestra comprensión e inconmensurable con relación a la misma o, en la medida en que somos seres vivientes, cuando se opone a nuestra fuerza un poder de la naturaleza frente al cual aquélla se reduce a la nada». Son ejemplos del primer caso las masas monstruosas de montañas y de rocas cuyas cumbres no se alcanzan a ver, el vasto océano bajo la bóveda celeste, el universo en su inmensidad, para el cual toda medida posible del hombre resulta insuficiente. La consideración ordinaria trata esta inmensidad de la naturaleza como si fuera lo infinito mismo y no enlaza a esta visión ningún sentimiento de sublimidad sino más bien de abatimiento. En la grandeza como tal no hay nada infinito, sólo existe cuando es reflejo de *verdadera* infinitud. La intuición de lo sublime, pues,

irrumpe cuando se reconoce que la intuición sensible no es adecuada a la grandeza del objeto sensible y, entonces, aparece lo auténticamente infinito, para lo cual lo infinito meramente sensible es el símbolo. En este sentido, lo sublime es una subordinación de lo finito, que *simula* lo infinito, a lo verdaderamente infinito. No puede existir una intuición más completa de lo infinito que allí donde el símbolo en que se intuye finge en su finitud lo infinito. Para servirme de
463 las palabras de Schiller[3]: «Al mero contemplador sensible la inconmensurabilidad de la naturaleza sólo puede recordarle los límites de su capacidad de comprensión, del mismo modo que la pavorosa naturaleza que destruye con fuerzas inconmensurables sólo puede recordarle su propia impotencia. En la intuición meramente sensible él se apartaría acobardado o despavorido de este gran cuadro de la naturaleza. Pero cuando todavía no se ha elevado a la contemplación absoluta, ya lo infinito de una intuición superior desciende hasta él en el flujo de estos fenómenos y se combina con lo monstruoso de la intuición sensible como en su envoltura, entonces las feroces masas naturales que lo rodean empiezan a convertírsele en una intuición completamente distinta, pues lo relativamente grande exterior a él sólo es el espejo en el cual descubre lo *absolutamente* grande, lo infinito en sí y por sí mismo.» Ahora, emplea deliberadamente su capacidad de intuir lo infinito en sí para subordinarle lo infinito-sensible como mera forma y en esta subor-

---

[3] *Sobre lo sublime* (*Taschenausgabe*,1847, t. 12, p. 292).

dinación de la grandeza sensible sentir tanto más directamente la superioridad de sus ideas sobre lo *supremo* que puede proclamar o representar la naturaleza.

Prescindiendo de su parentesco con lo ideal y moral, esta intuición de lo sublime es —para utilizar de una vez por todas esta palabra— una intuición estética. Lo infinito es lo predominante, pero sólo predomina en la medida en que es intuido en lo infinito-sensible, que a su vez es finito.

Este intuir lo verdaderamente infinito en lo infinito de la naturaleza es la poesía, que puede ejercitar el hombre en general; pues, para el que intuye, lo relativamente grande en la naturaleza se convierte en sublime cuando lo hace símbolo de la grandiosidad absoluta.

La pereza moral e intelectual, la molicie y la cobardía espiritual se desvían de estos grandes espectáculos que le ofrecen un cuadro terrible de
464 su propia nulidad y abyección. Lo sublime de la naturaleza, así como lo sublime de la tragedia y del arte en general, purifica el alma librándola del simple sufrimiento.

Así como el hombre valiente, en el momento en que todas las fuerzas de la naturaleza y del destino se lanzan hostilmente sobre él, pasa del máximo padecimiento a la máxima liberación y a un goce supraterreno despojado de todas las limitaciones del sufrimiento, así también el que soporta el espectáculo de la naturaleza terrible y destructora deshace la proclamación suprema de sus fuerzas depravadas en intuición absoluta, que se parece al sol que asoma tras nubes de tormenta.

En una época de mezquindad de espíritu y de mutilación de la sensibilidad difílmente habría un medio más común para guardarse uno mismo y purificarse de ellas que este contacto con la naturaleza grandiosa, difícilmente también habría una fuente más rica de grandes pensamientos y de decisión heroica que el goce siempre renovado en la intuición de lo sensible terrible y grande.

En lo dicho hasta aquí hemos considerado lo sublime en sus dos clases, aquella en que la naturaleza es absolutamente grande e infinita por su grandeza para la comprensión y aquella en que por su poder es absolutamente grande e infinita para nuestra fuerza física, aunque con relación a lo verdaderamente infinito sólo sea grande e infinita de modo relativo. Sólo cabe determinar más exactamente la *forma* de la intuición de lo sublime.

Como siempre, la forma es también aquí lo finito, salvo que en este caso la determinación ha llegado a añadirse como relativamente infinita y tiene que aparecer como absolutamente grande en referencia a la intuición sensible. Pero, precisamente por eso, niega la *forma* de lo finito y gracias a ello se comprende por qué lo informe es lo que se nos aparece más inmediatamente como *sublime*, es decir, como símbolo de lo infinito.

La forma, justamente por distinguirse como forma, pone lo finito como algo particular, lo finito que debe acoger lo infinito, pero tiene que
465 adecuarse a éste como símbolo, lo cual puede ocurrir de dos maneras: siendo absolutamente informe o estando absolutamente formado, pues ambas cosas son lo mismo. La absoluta falta de forma es precisamente la forma suprema, abso-

luta, donde lo infinito tiene cabida en algo finito sin ser rozado por sus límites. Por eso, la forma realmente absoluta, en la que todas las restricciones están suprimidas, como en las figuras divinas de Júpiter, de Juno, etc., tiene para nosotros el mismo efecto que la absoluta carencia de forma.

En efecto, la naturaleza no sólo es sublime en su grandeza inalcanzable para nuestra capacidad de comprensión o en su poder indomable para nuestra fuerza física, la naturaleza es sublime también universalmente en el caos o, según expresión de Schiller[4], en la *confusión* de sus fenómenos en general.

El *caos* es la intuición fundamental de lo sublime, porque tanto la cantidad, que es demasiado grande para la intuición sensible, como la suma de fuerzas ciegas, que es demasiado poderosa para nuestra fuerza física, las comprendemos en la intuición sólo como caos, y únicamente en este sentido se nos convierten en símbolo de lo infinito.

La intuición fundamental del caos se halla en la intuición de lo absoluto. La esencia interior de lo absoluto, donde todo está en uno y uno en todo, es el caos originario mismo. Pero por eso también nos encontramos aquí con aquella identidad entre la forma absoluta y la carencia de forma, pues ese caos en lo absoluto no es *mera* negación de la forma sino carencia de forma en la forma suprema y absoluta, así como a la inversa, forma suprema y absoluta en la carencia de

---

[4] Íd., 293.

forma: forma absoluta porque en cada forma están todas y en todas cada una, carencia de forma porque justamente en esa unidad de todas las formas no se diferencia ninguna en particular[5].

Gracias a la intuición del caos, quiero decir, el
466 entendimiento se sobrepasa para alcanzar todo conocimiento de lo absoluto, tanto en el arte como en la ciencia. Después de infructuosos intentos de agotar con el intelecto el caos de los fenómenos en la naturaleza y en la historia, el saber común llega a la decisión de convertir lo «*inconcebible* mismo —como dice Schiller[6]— en punto de vista para el juicio», es decir, en principio, y aparece con el primer paso hacia la filosofía o, por lo menos, hacia la intuición estética del mundo. Sólo en esta emancipación que al entendimiento común se le aparece como ausencia de leyes, sólo en esta libertad e independencia de condiciones en la cual se mantiene para él todo fenómeno natural, puesto que nunca puede concebir completamente que uno surja totalmente de otro y está forzado a atribuirle a cada uno su carácter absoluto, sólo en esa independencia de cada uno de los fenómenos que pone final a la búsqueda de condiciones que constantemente emprende el entendimiento, él puede reconocer el mundo como el verdadero símbolo de la razón, en la que todo es incondicionado, y de lo absoluto, donde todo es libre y espontáneo.

---

[5] Sobre la idea de carencia de forma = forma absoluta (suprema), véase la introducción al *Kritischer Journal* (*Sobre la esencia de la crítica filosófica en general,* etc.), p. IX (I, V, 7).

[6] *Op. cit.*, p. 296.

Por este aspecto se representa también la sublimidad del *espíritu*, sobre todo cuando aquel en que se muestra puede servir a la vez como símbolo de toda la historia. El mismo mundo que, como naturaleza, se mantiene todavía en los límites de las leyes ampliamente trazadas conservando desde dentro cierta apariencia de falta de leyes, como historia parece haberse despojado de toda legalidad. Aquí lo real se venga y se manifiesta con toda su rigurosa necesidad para destruir todas las leyes que lo libre se dio a sí mismo y mostrarse libre frente a él. Aquí las leyes y propósitos de los hombres no son leyes para la naturaleza; y, para servirme otra vez de un pasaje de Schiller[7], «a las creaciones de la sabiduría y del azar las pulveriza con igual despreocupación y las arrastra consigo en el mismo ocaso, tanto a lo importante como a lo nimio, a lo noble como a lo vulgar. A las obras más perfectas y sus
467 más esforzadas conquistas las destruye y las sacrifica al instante, para prodigarse, en cambio, durante siglos en una obra de capricho. Es esta caída de la naturaleza en el exceso frente a las reglas del conocimiento (agrega Schiller) lo que pone de inmediato en evidencia la imposibilidad absoluta de explicar la naturaleza a través de leyes naturales, que sólo están en ella pero no son válidas para ella. La simple consideración de esto conduce irremisiblemente al espíritu por encima del mundo de los fenómenos hacia el mundo de las ideas, desde lo condicionado a lo incondicionado.» El héroe de la tragedia, que soporta

[7] Íd.

serenamente todos los rigores y alevosías que el destino acumuló sobre él, representa en su persona ese *en-sí*, eso incondicionado y absoluto mismo; seguro de su plan, que el tiempo no realiza pero tampoco destruye, contempla sereno la tormenta del curso del mundo. La desgracia que abate y aniquila al personaje trágico *sensiblemente* es un elemento tan necesario de lo sublime-ético como la lucha de las fuerzas naturales y el predominio de la naturaleza sobre la capacidad de comprensión meramente sensible para lo sublime-*físico*. La virtud sólo se prueba en la desgracia, la valentía sólo en el peligro; cuando en la lucha el valiente no vence físicamente, pero tampoco se doblega moralmente ante su rival, sólo es símbolo de lo infinito, de aquello que está *por encima de todo sufrimiento*. Sólo en el máximo del sufrimiento se revela el principio de que el sufrimiento *no* existe; como siempre todo se objetiva sólo en su opuesto. Precisamente por eso, lo sublime verdaderamente trágico descansa sobre dos condiciones: que la persona moral sucumba bajo las fuerzas naturales y al mismo tiempo triunfe por la *convicción*; es esencial que el héroe sólo venza por aquello que no pueda ser efecto de la naturaleza o fortuna sino sólo por su convicción, como siempre ocurre en Sófocles, y no como en Eurípides, porque alguna otra cosa, algo extraño, vuelva supuestamente a mitigar la amargura de su destino. La *falsa* deferencia para complacer el gusto perezoso que no soporta el severo espectáculo de la necesidad no sólo es despreciable en sí sino que malogra el propio efecto artístico que pretende.

Ahora queda ampliamente aclarado hasta qué
468 punto lo sublime es la configuración de lo infi-

nito en lo finito, siempre que lo finito aparezca como infinito relativo (pues sólo en este caso se distingue lo *verdaderamente infinito* como tal), como infinito relativo, ya sea para la comprensión o para el poder físico o para el espíritu, como en la tragedia, donde se vence por lo infinito de la convicción moral.

Quiero todavía hacer una *única* observación más referente a lo sublime, que se desprende de lo hasta aquí expuesto, a saber, que el objeto es sublime sólo en el *arte*, pues la naturaleza no lo es en sí, ya que en ella la convicción o el principio por el cual lo finito es rebajado a símbolo de lo infinito, sólo cae en el sujeto.

En lo sublime, decíamos, lo infinito sensible es vencido por lo infinito verdadero. En lo *bello* lo finito puede volver a mostrarse, pues en lo bello no aparece en cuanto tal sino ya configurado en lo infinito. Allí (en lo sublime) lo finito se presenta, por así decirlo, en rebelión contra lo infinito, a pesar de que en esta situación se hace símbolo de él. Aquí (en lo bello) lo finito está reconciliado con él desde el comienzo. De lo que se ha demostrado sobre lo sublime se infiere por contraposición que la relación entre lo bello y lo sublime debe ser *en la medida en que* ambos se oponen entre sí. Y precisamente de esto se concluye lo siguiente.

§ 66. En su absolutidad lo sublime comprende lo bello, del mismo modo que lo bello en su absolutidad comprende lo sublime.

Esto se desprende en general del hecho de que la relación entre ambos es como la de las dos unidades, de las cuales cada una comprende en su

propia absolutidad a la otra. Lo sublime, en la medida en que no es *bello*, tampoco llega a ser *sublime*, sino sólo monstruoso o extravagante. De igual manera, la belleza absoluta más o menos
469 siempre ha de ser a la vez belleza formidable. Y como además la belleza siempre y necesariamente exige *limitación*, la falta de limitación misma se hace forma, como en la figura de Júpiter, en la que no existe más que la limitación necesaria para que pueda haber en general una imagen, pues todas las demás limitaciones han sido suprimidas, por ejemplo, no es ni viejo ni joven. También Juno sólo presenta la limitación necesaria que requiere para ser figura femenina. Cuanto menor es la limitación dentro de la cual una imagen es bella, tanto más tiende hacia lo sublime, sin dejar por ello de ser belleza. La belleza de Apolo posee una mayor limitación que la de Júpiter —es *juvenilmente* bello—. En él la limitación no sólo llega, como en Júpiter, hasta el punto de hacer aparecer lo infinito en lo finito sin más, sino que lo finito es válido también para él en cuanto que ya está configurado en lo infinito. Más concreto es el ejemplo de la belleza masculina y la femenina; en la primera la naturaleza sólo muestra lo necesario de la limitación, en la segunda es más generosa con ella.

De esto se sigue que entre la sublimidad y la belleza no existe una oposición cualitativa y esencial sino sólo cuantitativa. El máximo o mínimo de belleza o de sublimidad pertenece (sirve) incluso otra vez a la limitación; Juno = belleza sublime, Minerva = bella sublimidad. Cuanto más la limitación concilie lo infinito, tanto más puramente bello.

Mientras tanto, debido a la indiferencia entre lo sublime y lo bello, la determinación es relativa, de manera que lo mismo que se concibe como sublime en un sentido, por ejemplo la imagen de Juno, en otro sentido puede aparecer como belleza en oposición a la sublimidad (Juno comparada con Júpiter), y así resulta que no se puede llamar bello en absoluto y en ninguna esfera a algo que en otro sentido no sea también sublime, pero, precisamente por lo mismo, en todo lo que es absoluto en sí aparecen ambos compenetrados indisolublemente, como, por ejemplo, Juno, no comparándola sino considerándola en sí misma, o, por tomar ejemplos de otra esfera, Sófocles resulta bello en comparación con Esquilo, pero considerado en sí y absolutamente aparece como una unión por entero indisoluble de lo bello
470 y lo sublime.

Si al contemplar lo sublime se quisiera evocar la simple representación de lo ilimitado e informe, con la que por regla general se lo vincula, habría que reconocer, como ya se ha mostrado, que ésta es la condición necesaria de lo sublime, pero no por eso esta condición deja de ser posible dentro de formas estrictamente limitadas, sino que más bien la forma suprema (donde la forma ya no se reconoce en la forma) se convierte en carencia de forma, al igual que en otros casos la carencia de forma se hace forma. Esto vale, como se ha dicho, para la figura de Júpiter y para la cabeza de la llamada Juno Ludovisi, donde lo sublime está compenetrado de tal manera con lo bello que no puede ser separado. Winckelmann admite una Gracia superior, y también los antiguos honraron a las formidables Cárites de Esquilo.

En la obra de arte misma, como lo objetivo, lo sublime y lo bello se comportan de igual forma que en lo subjetivo, a saber, en la poesía y el arte. E incluso en la poesía en sí, así como en el arte en sí, es posible la misma oposición, allí en cuanto ingenuo y sentimental, aquí en cuanto estilo y manera. De esto resulta:

§ 67. *La misma oposición de ambas unidades se expresa en la poesía considerada en sí mediante la oposición de lo ingenuo y lo sentimental.*

Nota general. Con respecto a todas estas oposiciones hay que de tener en cuenta que dejan de serlo en la absolutidad. Ahora bien, se da el caso de que la primera unidad, en la cual lo infinito está configurado en lo finito, aparece siempre y necesariamente como *perfecta*, y entonces el punto de partida y el de la perfección coinciden, mientras que para el otro miembro de la oposición puede faltar muy bien la expresión absoluta, justamente porque aparece como opuesto sólo en la no-absolutidad. Esto ocurre, por ejemplo, con lo sentimental y lo ingenuo. Lo poético y genial es siempre y necesariamente ingenuo; por tanto, lo sentimental sólo es lo opuesto en su imperfección. Así pues, no establecemos lo ingenuo y
471 lo sentimental en la poesía sino que, en general, establecemos *dos direcciones* en la poesía, aquella en la que lo general aparece configurado en lo particular y aquella en que lo particular está configurado en lo general. En la absolutidad ambos tendrían que unificarse, es decir, dado que la única expresión que tenemos para lo absoluto es la de ingenuo, ambos deberían ser ingenuos.

Sentimental es sólo la expresión para la otra dirección en su incompletud, pues la relación entre lo ingenuo y lo sentimental de ninguma manera es la que se da entre la sublimidad y la belleza en la proposición anterior, donde cada uno representa en sí lo absoluto.

Se sabe que *Schiller* hizo valer esta oposición por primera vez en un escrito sobre poesía ingenua y sentimental, que, por otra parte, es muy rico en ideas fecundas. De él tomo en préstamo las siguientes frases que sirven perfectamente para esclarecer esa oposición.

«Hay que explicar lo ingenuo como naturaleza o manifestación de la naturaleza, en la medida en que excede al arte.» (Esta explicación abarca el significado de la palabra en su sentido corriente *y* en el superior, que él le da aquí relacionándolo con el arte. El hecho de que el carácter fundamental de lo ingenuo tiene que ser *naturaleza* prueba que le corresponde originariamente a la primera de los dos oposiciones.)

«Lo ingenuo *es* naturaleza, lo sentimental *busca* la naturaleza.»

«El espíritu ingenuo siente naturalmente, el sentimental siente lo natural.»

Esta contraposición se da de forma más notable al comparar lo antiguo con lo moderno, como muy bien demuestra Schiller. En el griego, por ejemplo, la intuición de lo sublime en la naturaleza no es para nada emotiva, ya que experimenta el mero contacto con la naturaleza sin llegar a la consideración libre y fría. En cambio, el rasgo fundamental en el carácter de los modernos es el interés pura y exclusivamente subjetivo en la naturaleza, sin ninguna objetividad de la intuición

o del pensar, y ellos mismos están alejados de la naturaleza en la misma proporción en que sienten la naturaleza y no la intuyen o representan.

Se puede resumir toda la diferencia entre el
472 poeta ingenuo y el sentimental diciendo que en el primero impera sólo el *objeto* y en el segundo aparece el sujeto como sujeto, que aquél *parece* inconsciente de su objeto y éste lo acompaña permanentemente con su conciencia dando a conocer esta conciencia. El primero, como la naturaleza, es frío e insensible frente a su objeto; el segundo nos ofrece a la vez su sentimiento para el goce. El primero no nos muestra ninguna confidencia, sólo el objeto nos es familiar, él mismo se nos escapa; el segundo, al representar el objeto, se hace él mismo reflejo de ese objeto. Igual que en la poesía esta oposición también interviene en el juicio; pertenece al carácter moderno el hecho de que la falta de sensibilidad del poeta lo deja, por lo general, frío (el objeto tiene que haber pasado ya por la reflexión para actuar sobre él), e incluso que aquello que es la fuerza suprema de toda poesía —dejar que sólo el objeto impere— subleve al poeta.

Del tratado de Schiller se deduce que el carácter fundamental de los modernos en contraposición con los antiguos puede ser calificado de sentimental. Que esta afirmación tiene al menos limitaciones lo muestra la única excepción de Shakespeare, que ya hace el mismo Schiller. En relación con Shakespeare también podría suceder lo mismo que al tratar la oposición anterior entre el aspecto consciente e inconsciente. La completa indiferencia de lo ingenuo y sentimental (pues ya he observado que lo ingenuo sólo es

ingenuo para el contemplador sentimental) quizás no ha sido alcanzada por ningún moderno, por tanto ni siquiera por Shakespeare. El fundamento, el punto de partida, es aquí siempre la oposición entre sujeto y objeto, es decir, lo sentimental reducido a la ingenuidad sólo en el objeto. En Ariosto los elementos de lo sentimental y lo ingenuo se encuentran juntos de forma completamente diferenciable; de él podría decirse que es sentimental de un modo ingenuo, mientras que Shakespeare es, dentro de lo sentimental, total y enteramente ingenuo.

Con respecto a la manifestación exterior de lo ingenuo, hay que observar que siempre se caracteriza por la simplicidad y ligereza en el tratamiento así como por la rigurosa necesidad. Igual que lo bello sólo es sublime en la medida
473 en que para su representación se exige lo *necesario*, tampoco existe un signo mayor del genio que el conseguir la completa intuición del objeto con pocos trazos precisos y necesarios (*Dante*). Para el genio no hay *elección*, porque sólo conoce lo necesario y no quiere más que eso. Algo totalmente distinto sucede con el poeta sentimental, quien reflexiona, y sólo emociona y es emocionado en la medida en que reflexiona. El carácter del genio ingenuo no es tanto *imitación*, según dice Schiller[8], como *acceso* a la realidad; su objeto es independiente de él, es en sí mismo. El poeta sentimental aspira a lo infinito que, al no ser accesible en esa dirección, nunca llega a la intuición.

---

[8] *Op. cit.* (*Taschenausgabe*, 1847), t. 12, p. 188.

§ 68. *En su absolutidad la poesía no es en sí ni ingenua ni sentimental.* No es ingenua, porque esta determinación sólo surge mediante la oposición (sólo para el sentimental lo absoluto se manifiesta como ingenuo), lo sentimental, en cambio, es en sí y por sí una no-absolutidad. Por tanto, etc.

Nota. Toda la oposición es, consecuentemente, subjetiva, una oposición al nivel de la mera manifestación. Esto puede comprobarse por los hechos. Por ejemplo, nadie se aventurará a decir que Sófocles es sentimental, pero tampoco que es ingenuo. En una palabra, es lo sencillamente absoluto sin ninguna determinación ulterior. Schiller ha escogido sus ejemplos en relación con los antiguos, preferentemente de la épica. Pero podría decirse que forman parte de la limitación de la épica a una clase particular que *aparece* como ingenua, como, por ejemplo, la épica de Homero en la mayoría de los rasgos de sus héroes. Si se admitiera lo sentimental, se lo podría equiparar, en la medida en que existiese, a lo lírico. Por esa misma razón, la obra dramática no puede aparecer ni como ingenua ni como sentimental y, por ejemplo, considerar ingenuo a Shakespeare sería caracterizarlo en este aspecto como moderno.

§ 69. *La contraposición de las dos unidades*
474 *consideradas en sí sólo puede expresarse en el arte como estilo y manera.*

Nota. La misma observación que he hecho en la oposición anterior se aplica aún mejor a esto. De los dos opuestos el *estilo* es lo absoluto, la manera lo *no-absoluto* y, en ese sentido, lo desechable. La lengua tiene una única expresión para

la absolutidad en ambas direcciones. La absolutidad en el arte siempre consiste en que lo *general* del arte y lo *particular* que asume en el artista en cuanto individuo son absolutamente uno, lo particular es lo general entero y a la inversa. Ahora bien, puede creerse que esta indiferencia se alcanza también desde lo particular o que el artista puede configurar la particularidad de *su* forma, en la medida en que es la suya, en la generalidad de lo absoluto, así como a la inversa, puede pensarse que la forma general en el artista se unifica hasta llegar a la indiferencia con lo particular que él debe tener en cuanto individuo. En el primer sentido, la manera absoluta podría llamarse estilo y, en el caso opuesto (en que no se alcanza eso), la manera tendría que llamarse estilo no-absoluto, fallido, no conseguido.

En general cabe observar que esta oposición proviene aún de la *primera* que hemos hecho en esta investigación, a saber, que como el arte sólo puede manifestarse en el individuo, y éste siempre es absoluto, de nuevo se trata ante todo de la síntesis de lo absoluto con lo particular.

Los teóricos meramente empíricos se encuentran no poco confusos cuando tienen que definir la diferencia entre estilo y manera, y es que aquí se muestra del modo quizá más evidente la relación general o la naturaleza general que tienen los opuestos en el arte. Uno siempre es absoluto, y el otro *aparece* como opuesto sólo en la medida en que no es y en que se lo admite, diríamos, a mitad de camino de la perfección. Ciertamente la par-
475 ticularidad puede ser absoluta sin perjuicio de la particularidad, así como lo absoluto puede ser particular sin perjuicio de la absolutidad.

La forma particular *debe* volver a ser forma absoluta, sólo entonces está en indiferencia con la esencia y la deja libre.

En consecuencia, el *estilo* no cxcluye la particularidad sino que es más bien la *indiferencia* de la forma general y absoluta del arte con la forma particular del artista, y el estilo es tan necesario como que el arte sólo puede exteriorizarse en el individuo. El estilo sólo sería siempre y necesariamente la forma verdadera y, en esa misma medida, lo absoluto; la manera sólo sería lo relativo. Pero al admitir la indiferencia queda sin determinar si ella es puesta mediante la configuración de lo general en lo particular o a la inversa, por la incorporación de la forma particular en lo general. Aquí se da, como he dicho, lo que ya se ha observado: que la configuración de lo absoluto en lo particular siempre se manifiesta como lo perfecto y por tanto, en el presente caso, exclusivamente como estilo. La unidad opuesta puede aparecer como *opuesta* sólo en la no-absolutidad. Si es absoluta, también *ella* se llama estilo, si no es absoluta, es manera.

Ciertamente no se puede negar que también en la otra dirección, a saber, la que arranca desde la particularidad, puede alcanzarse *estilo*, aunque siempre permanece la huella de esta diferencia formal; el estilo logrado en esta dirección puede ser llamado *manera **absoluta***. En este sentido, el estilo significará una *particularidad absoluta* (elevada a la absolutidad), así como en su primer significado significará una absolutidad particular (formada para la particularidad). En su conjunto, el estilo de los modernos tiene que ser de la primera clase, puesto que (según el § 58) el

punto de partida siempre es aquí la particularidad, en cambio, sólo los antiguos tienen el estilo de la primera especie. Esto puede ser afirmado sin acercarse demasiado a los modernos, dado que a ellos se les concede el estilo en general. Además es evidente que en la perfección última del arte moderno también ha de desaparecer esta oposición.

Puede decirse que también la naturaleza tiene
476 en este sentido una manera o un estilo doble. Tiene manera en todo lo que tiende a la configuración de lo particular en lo general, por ejemplo en la coloración de los cuerpos, con preferencia en el mundo orgánico, donde evidentemente tiene estilo en la figura masculina, mientras que la belleza femenina, en cuya formación han sido incluidas tantas particularidades, es en cierto sentido amanerada. Sin embargo, precisamente esto es prueba de que también es posible la belleza en esta dirección y, por eso mismo, el estilo. De ahí que alguien haya dicho con mucho ingenio que si Shakespeare, por ejemplo, tuviera manera, también nuestro señor Dios tendría que tenerla. No se puede dejar de reconocer que los modernos tienen estilo sólo en la dirección de lo particular hacia lo general.

Tampoco se puede negar que los modernos han alcanzado estilo en *esta dirección* y que son capaces de lograrlo tanto que incluso dentro del arte moderno se pueden reconocer de nuevo las dos direcciones. Así, Miguel Ángel es entre los modernos quien indudablemente tiene más estilo que ningún otro; entre los grandes maestros su oponente es sin duda Correggio. Ciertamente, sería erróneo atribuirle manera a este artista de

forma incondicionada, aunque es igualmente imposible atribuirle un estilo que no sea el de la segunda especie; quizás él sea el ejemplo más evidente de que el estilo también es posible en la dirección de lo particular a lo general.

En general, podemos explicar la manera en su sentido reprobable, esto es, en cuanto *amaneramiento*, como una valoración de la forma particular en lugar de la general. Dado que el artista sólo dispone de la forma, de tal modo que sólo a través de ella alcanza la esencia, pero al ser sólo la forma absoluta adecuada a la esencia, en este sentido con la manera desaparece inmediatamente la esencia del arte. El amaneramiento se muestra más que nada en una tendencia hacia una elegancia superficial y una belleza débil que sólo deslumbra a los ojos inexpertos, en lo relamido, lo enmarañado de muchas obras cuyo único méri-
477 to o cuyo mérito principal es al menos la prolijidad. Pero también hay una manera burda y grosera cuando se busca intencionadamente lo exagerado, lo forzado. La manera siempre es una limitación y se muestra en la incapacidad de superar ciertas particularidades de la forma, ya sea en la totalidad de las figuras (pues los mejores ejemplos pueden extraerse de las artes figurativas) o en partes aisladas. En efecto, hay pintores que sólo pueden hacer figuras cortas, robustas, otros que sólo pueden hacerlas largas, etéreamente esbeltas y descarnadas; otros que sólo hacen piernas gordas o delgadas o que siempre presentan obstinadamente la misma forma de cabeza.

Lo amanerado se muestra además en la relación que las figuras tienen entre sí, preferente-

mente en el capricho de las posiciones, pero incluso en la primera ideación y en la inveterada costumbre de captar a los sujetos desde una cierta perspectiva, por ejemplo, la emotiva, la ingeniosa o la jocosa. Lo meramente ingenioso, igual que el chiste, corresponde exclusivamente a la dirección sentimental, pues el arte de gran estilo, incluso en Aristófanes, nunca es propiamente jocoso sino siempre grande.

Por último es necesario observar que la particularidad, que en el estilo se añade a la generalidad puede ser, aparte de la del individuo aislado, la del *tiempo*. En este sentido se habla del diferente estilo de las diversas épocas.

El estilo que crea el artista individual es para él lo que un sistema de pensamiento es en el saber para el filósofo o en la acción para el hombre. De ahí que Winckelmann lo llame con razón un sistema de arte y diga que el estilo antiguo fue construido sobre un sistema.

Habría mucho que decir de las dificultades que existen en casos significativos para distinguir estilo y manera y el paso del uno a la otra. Pero esto no es de nuestra incumbencia y no interesa a la ciencia general del arte.

NOTA GENERAL SOBRE LAS OPOSICIONES CONSIDERADAS
478 HASTA AHORA DESDE EL § 64 AL § 69

Todas estas oposiciones pertenecen a una y la misma familia y en su conjunto proceden de la primera relación del arte, en cuanto forma absoluta, con la forma particular, que es puesta por

los individuos a través de los cuales se exterioriza. Por eso tenían que aparecer aquí.

Igualmente, la primera de las oposiciones —que sc hacen para la reflexión— entre poesía y arte nos muestra a la poesía como forma absoluta y al arte como forma particular; lo que en el genio es absolutamente uno se descompone en estos dos modos de manifestación que, por lo demás, son uno y lo mismo en su absolutidad. De igual manera, lo que es absolutamente uno en lo bello en sí y por sí se descompone en el objeto particular, en cada obra de arte, en los dos modos de manifestación de lo sublime y lo bello, que, por lo demás, sólo vuelven a ser distintos en su no-absolutidad, de tal manera que, así como en el artista consumado la poesía y el arte se compenetran indisolublemente, también ocurre lo mismo en las obras supremas con la sublimidad y la belleza. La forma absoluta y general del arte en la que lo particular sólo existe para acoger en sí toda la infinitud aparece siempre como sublimidad. La forma particular en tanto que conciliada con la absoluta y completamente acogida e identificada con ella aparece en especial como belleza.

Estas oposiciones no hay que equipararlas a las siguientes, que sólo se encuentran ya sea en la poesía o en el arte en sí mismos y que, en el primer caso, donde aparecen como lo *ingenuo* y lo *sentimental*, sólo son subjetivas (en la medida en que ya es subjetividad comprender lo absoluto sólo como ingenuo, mientras que comprender lo sentimental como tal es absolutamente reprobable), así como, en el otro caso, sólo uno de los dos señala lo absoluto, aunque subsiste la

diferencia de la dirección en que lo absoluto, el estilo, es accesible.

Dentro de esta oposición meramente subjeti
va y formal, lo ingenuo y el estilo ciertamente se
comportan como forma absoluta, y lo sentimen
479 tal y la manera como forma particular. Estas opo
siciones pueden volver a relacionarse entre sí y
observarse, por ejemplo, que la manera nunca
puede ser ingenua así como lo sentimental siem
pre y necesariamente es amanerado. Además
puede decirse que la manera siempre es mero
arte sin poesía, es decir, arte no-absoluto, que
la manera es incompatible con lo sublime y, por
eso mismo, también con la belleza en sentido
absoluto. Además puede decirse que lo senti-
mental siempre aparece más como *arte* que
como poesía y precisamente por eso carece de
absolutidad.

Pero con lo dicho hasta aquí todavía no nos abrimos paso en la construcción de la obra de arte particular. Lo absoluto se relaciona (según la demostración del § 62) con el individuo creador mediante el concepto eterno que existe de él en lo absoluto. Este concepto eterno, el en-sí del alma, se descompone en la *manifestación* en poesía y arte y las demás oposiciones, o más bien él es el punto de identidad absoluto de estas oposiciones que sólo existen para la reflexión.

Estas oposiciones no interesaban como tales sino en función del conocimiento del genio. El principio absoluto del arte, lo divino configurado en el artista, o el *en-sí*, es que todas estas oposiciones sólo son o modos de manifestación o determinaciones parciales. En la obra de arte en-sí y por sí estas oposiciones nunca deben resal-

tar como tales, en ellas sólo debe objetivarse siempre lo absoluto.

Así pues, la investigación se ocupó hasta ahora de describir el *genio* como la indiferencia absoluta de todas las posibles oposiciones entre lo general y lo particular *que pueden ser importantes en la relación de la idea o del concepto eterno con un individuo.* Precisamente, el genio ya es aquello en que lo general de la idea y lo particular del individuo vuelven a equipararse. Pero, para ser igual a esa fluencia inmediata, a lo eterno, este principio del arte tiene que dejar como lo eterno a las ideas que están en él y, por tanto, con-
480 cederles una existencia independiente de su principio permitiéndoles existir como los conceptos de las cosas reales individuales, configurándolas en cuerpos. La demostración de esto está dada en los §§ 62 y 63. Ahora lo que tenemos que exponer es la posibilidad de esta formación objetiva. Sólo entonces todo el sistema del arte quedará completamente desarrollado ante nosotros.

Tenemos que recordar aquí que la filosofía del arte es la misma filosofía general, sólo que representada en la potencia del arte. Por tanto, comprenderemos el modo en que el arte le confiere objetividad a sus ideas según el modo en que se objetivan las ideas de las cosas singulares reales en la manifestación, o bien: la presente tarea de concebir el tránsito de la idea estética a la obra de arte concreta es la misma que la tarea general de la filosofía de la manifestación las ideas mediante cosas particulares. Naturalmente aquí sólo podemos admitir ciertas proposiciones como dadas por la filosofía general sin demostrarlas, y en ese sentido anticipamos el siguiente *teorema.*

§ 70. (Teorema) *Lo absoluto se objetiva en la manifestación mediante las tres unidades en la medida en que éstas no son acogidas en su absolutidad sino en su diferencia relativa como potencias, por lo cual se convierten en símbolo de la idea.* Esta proposición, por ser una proposición tomada de la filosofía general, sólo requiere aquí de *aclaración.*

En lo absoluto materia y forma se identifican; no hay otra materia del producir que él mismo en la totalidad de sus formas. Pero sólo puede *manifestarse* cuando cada una de estas unidades, como unidad *particular*, se hace símbolo de lo absoluto. Estas unidades no se distinguen entre sí en su absolutidad; aquí hay mera *materia*, pura infinitud e idea. Pueden objetivarse como ideas originarias sólo en la medida en que cada una vuelve a tomarse en cuanto *unidad particular* como cuerpo, como imagen reflejada. Por esto inmediatamente se establece para la manifestación la diferenciación de lo que es uno en lo absoluto. Así, la primera de ambas unidades es en su absolutidad *idea*; en la medida en que ella misma en
481 cuanto potencia —en cuanto unidad particular— se toma como símbolo es materia. Todo lo que se manifiesta es, en general, una mezcla de esencia y potencia (o de particularidad); la esencia de toda la particularidad *está* en lo absoluto, pero esta esencia se manifiesta a través de lo particular.

Suponiendo esto, se sigue necesariamente que lo absoluto como principio del arte en la esfera de la manifestación o diferencia sólo se objetiva en tanto que *o* la unidad real *o* la unidad ideal se convierten en símbolo, es decir, porque se revela en manifestaciones separadas y se simbo-

liza aquí mediante la aparición de un mundo relativamente real, y allí por la aparición de un mundo relativamente ideal.

§ 71. (Teorema) *La idea es materia cuando tiene por símbolo la unidad real como unidad particular.*

La demostración de esta proposición se realiza en la filosofía general. La materia que se manifiesta es la idea, pero por el lado de la mera configuración de lo infinito en lo finito, tal que esta configuración misma sólo es relativa y no absoluta. La materia que aparece no es el en-sí, sólo es forma, símbolo, pero es —*sólo* ***como*** *forma*, ***como*** diferencia relativa— lo mismo que aquello de lo cual es símbolo y lo que es la idea como configuración absoluta de lo infinito en lo finito mismo.

§ 72. *En el arte, pues, en la medida en que vuelve a acoger la forma de la configuración de lo infinito en lo finito como forma particular, la materia se convierte en cuerpo o símbolo.* Se sigue inmediatamente.

Suplemento 1. En este sentido el arte es = arte plástico o figurativo en general. Comúnmente se utiliza el arte figurativo en un significado más restringido, a saber, el de arte figurativo en tanto que se expresa a través de objetos corpóreos. Sólo que con la designación de arte figurativo no se admite que dentro de esta unidad general reaparezcan todas las potencias que están comprendidas en la materia, y precisamente en esta reaparición se basa la diferencia de las distintas artes figurativas.

Suplemento 2. El arte *figurativo* es el lado
482 *real* del mundo de las artes.

§ 73. La unidad ideal como disolución de lo particular en lo general, de lo concreto en el concepto, se objetiva en ***discurso o lenguaje.*** También corresponde a la filosofía general la demostración de esta proposición.

El lenguaje es la misma disolución de lo concreto en lo general, del ser en el saber, que el pensamiento en lo ideal, sólo que intuido de nuevo realmente. Por una parte, el lenguaje es la expresión inmediata en algo *real* de algo *ideal* —del saber, del pensar, sentir, querer, etc.— y, en este sentido, incluso es una obra de arte. Pero, por otra parte, es una obra de la naturaleza igualmente determinada porque, en tanto que única forma necesaria del arte, no puede ser inventado ni creado originariamente a través del arte. Por tanto, es una obra de arte natural, como lo es casi todo lo que produce la naturaleza.

Sólo podremos demostrar cabalmente nuestra proposición en una relación más general, pero especialmente a través de la oposición del lenguaje y la otra forma del arte, la materia.

A partir de las condiciones siguientes puede verse con la máxima precisión el significado del lenguaje.

Según su naturaleza, lo absoluto es un producir eterno, este producir es su esencia. Su producir es una afirmación o conocimiento absoluto cuyas dos caras son las dos unidades indicadas.

Cuando el acto absoluto de conocimiento se objetiva sólo porque *una* cara del mismo se convierte en forma como unidad particular, enton-

ces necesariamente aparece transformado en algo distinto, a saber, en un ser. La configuración absoluta de lo infinito en lo finito, que es la cara *real* del mismo, no es en sí un ser; en su absolutidad es de nuevo toda la idea completa, la autoafirmación infinita completa; sólo en su relatividad, por tanto acogida como *unidad particular*, deja de aparecer como idea, como autoafirmación, y
483 lo hace como lo afirmado, como materia; aquí la cara real en tanto que particular se convierte en símbolo de la idea absoluta, que sólo es reconocida como tal a través de esta envoltura.

Cuando en la idea la unidad ideal misma, en cuanto particular, se convierte en forma —en el mundo ideal— y no llega a transformarse en algo distinto, permanece ideal, pero de tal manera que deja relegada la otra cara y por ello no aparece como lo ideal absoluto sino como lo ideal meramente relativo que tiene lo real fuera de sí, oponiéndosele. Pero mientras es puramente ideal la idea no se objetiva, vuelve a caer en lo subjetivo y ella misma es lo subjetivo; por tanto, tiende *de nuevo* necesaria y directamente hacia una envoltura, hacia un cuerpo mediante el cual se objetiva sin perjuicio de su idealidad; vuelve a integrarse por medio de algo real. En esta integración surge el símbolo de la afirmación absoluta o infinita de Dios que más le corresponde, porque *aquí* se representa por algo real sin dejar de ser ideal (lo cual es justamente la exigencia suprema), y *este* símbolo es el lenguaje, como se puede ver fácilmente.

Por esta razón, en la mayoría de las lenguas, lenguaje y razón (que es el conocer absoluto, lo que conoce las ideas) no sólo tienen una y la mis-

ma expresión sino que también en la mayoría de los sistemas filosóficos y religiosos, sobre todo de Oriente, el acto eterno y absoluto de la autoafirmación en Dios —el acto de su creación eterna— ha sido designado como la *palabra hablante* de Dios, el logos, que al mismo tiempo es el mismo Dios.

La palabra o el lenguaje de Dios se consideró como la emanación de la ciencia divina, como la armonía naciente del producir divino, diferenciada en sí aunque concordante.

De acuerdo con este significado elevado del lenguaje, puesto que no sólo es el acto de conocimiento relativo sino que, *en la medida* en que es absoluto, está reintegrado con su opuesto, no contrapondremos absolutamente el arte figurativo al discursivo como hace la mayoría (por lo cual no se cuenta entre las artes figurativas, por
484 ejemplo, a la música, y en cambio se le asigna un lugar especial). Igual que el saber aún ahora se resuelve simbólicamente en el lenguaje, el saber divino se ha resuelto simbólicamente en el mundo, de modo que también el *todo* del mundo real (ciertamente en la medida en que vuelve a ser unidad de lo real y lo ideal) también es un lenguaje originario. Pero el mundo *real* ya no es la palabra viviente, el lenguaje mismo de Dios, sino sólo la palabra hablada, derramada.

Así, el arte figurativo sólo es la palabra muerta pero siempre palabra, siempre lenguaje, y cuanto más completamente muera —hasta el sonido petrificado en los labios de Níobe—, tanto más elevado es el arte figurativo en su especie, mientras que, en cambio, en el grado inferior, en la música, lo viviente sumergido en la muerte —la

palabra *hablada* en lo finito— aún se percibe como sonido.

En consecuencia, también en el arte figurativo el acto absoluto de conocimiento, la idea, es concebido por su cara ideal, mientras que en el discurso o en el arte discursivo es concebido *originariamente* como ideal y no deja de serlo, ni siquiera en la envoltura transparente que adopta.

El lenguaje como afirmación infinita pronunciada *de modo viviente* es el símbolo supremo del caos que se encuentra de una manera eterna en el conocer absoluto. En el lenguaje todo es uno, cualquiera sea el lado desde el que se lo tome. Del lado del tono o de la voz se encuentran en ella todos los tonos, todos los sonidos según su diferencia cualitativa. Todas esas diferencias están mezcladas en el lenguaje humano; por eso es que él no se parece a ningún sonido, a ningún tono en especial, porque todos están en él. La absoluta identidad en el lenguaje se expresa mejor aún cuando se lo considera por el lado de sus designaciones. Aquí lo sensible y lo no sensible son una misma cosa, lo más a la mano se hace signo para lo más espiritual. Todo se hace imagen de todo y precisamente por eso el lenguaje mismo se convierte en símbolo de la identidad de todas las cosas. En la misma estructura interna del lenguaje todo lo individual está determinado por el todo; no es posible una forma única o un discurso singular que no exija el todo.

El lenguaje considerado absolutamente o en sí
485 es uno solo, así como la razón sólo es una, pero, igual que de la identidad absoluta salen las distintas cosas, también de esta unidad salen las distintas lenguas, cada una de la cuales es en sí un

universo absolutamente separado de los otros y, a pesar de ello, todas son *esencialmente* una, no sólo según la expresión interna de la razón sino también en lo que se refiere a los elementos, que en todas las lenguas son los mismos exceptuando unos pocos matices. En efecto, este cuerpo externo es de nuevo en sí alma y cuerpo. Las vocales son, por así decirlo, la exhalación inmediata del espíritu, la forma formadora (lo afirmativo); las consonantes son el cuerpo de la lengua o la forma formada (lo afirmado).

De ahí que cuantas más vocales haya en una lengua —aunque hasta cierto punto la limitación mediante las consonantes no desaparezca—, estará tanto más animada, y a la inversa, cuanto más abundantes las consonantes, tanto más carente de alma.

Quiero referirme en pocas palabras a la pregunta frecuentemente formulada de por qué el ser racional se decidió por el discurso o la voz como cuerpo inmediato del alma interior, puesto que para ello podía haber utilizado también otros signos externos, por ejemplo, los gestos, con los cuales no sólo se hacen entender los sordomudos sino en cierta medida también todas las naciones salvajes e incultas, que hablan con el cuerpo entero. Ya la pregunta misma considera el lenguaje como arbitrario y como invención del albedrío. Algunos han aducido como razón que esos signos externos tenían que ser tales que el que los utilizara también pudiese juzgarlos, por tanto, que naturalmente tenía que ser un sistema de signos que se refiriera al sonido y a la voz, para que el hablante a la vez se oyera a sí mismo, lo que, como se sabe, es de hecho un gran placer para muchos hablantes. El lengua-

je no es tan accidental; existe una necesidad superior en el hecho de que el sonido y la voz tengan que ser el órgano para expresar los pensamientos interiores y las emociones del alma. Podría preguntársele a esos intérpretes por qué el pájaro tiene su canto y el animal su voz.

Como es sabido, la cuestión del origen primero
486 del lenguaje ha preocupado a los filósofos e historiadores, especialmente de la época moderna. Creyeron que era posible comprender el lenguaje desde la naturaleza humana psicológicamente aislada, a pesar de que[9] sólo es comprensible a partir de todo el universo. La idea absoluta del lenguaje, pues, no ha de buscarse en ellos. Toda esa cuestión del origen del lenguaje, tal como ha sido planteada hasta ahora, es meramente empírica, por tanto, el filósofo no tendría nada que hacer con ella; a él sólo le interesa saber el origen del lenguaje en la idea y, en este sentido, el lenguaje surge, igual que el universo, de un manera incondicionada por el efecto eterno del acto absoluto de conocer, que encuentra la posibilidad de expresarse en la naturaleza racional[10].

Exponer el tipo de razón y reflexión en la estructura y las condiciones internas del lenguaje corresponde a una esfera de la ciencia distinta de que la que nos ocupa aquí y en la que el lenguaje sólo entra como medio.

---

[9] El original dice «puesto que». *(N. de la T.)*

[10] Observación marginal: lenguaje general = impulso artístico del hombre y, así como la moral es maestra del instinto, también lo es del lenguaje. Ambas afirmaciones, la de la libre invención del hombre y la de la enseñanza divina, son falsas.

§ 74. *En la medida en que el arte vuelve a acoger la unidad ideal como potencia y la toma como forma es arte de la palabra*. Se sigue directamente.

Suplemento. El arte *de la palabra* es la cara *ideal* del mundo del arte.

Suplemento general (a esta construcción de la oposición entre arte discursivo y figurativo). Como, según el § 24, las formas del arte son formas de las cosas tal como son en Dios, la cara real del universo mismo es la forma plástica, ideal, poética o discursiva, y todas las formas particulares que reaparecen en estas formas básicas sólo expresarán el modo en que las cosas particulares están en lo absoluto.

§ 75. *En cada una de las dos formas originarias del arte reaparecen necesariamente* ***todas*** *las unidades, la real (etc.), la ideal (etc.), y aque-*
487 *lla en que ambas son iguales*, pues cada una de las dos formas originarias es absoluta *en sí*, cada una es toda la idea.

Suplemento. Si a la primera unidad o potencia la llamamos la de la reflexión, a la otra la de la subsunción y a la tercera la de la razón, entonces el sistema del arte está determinado por la *reflexión,* la *subsunción* y la *razón*.

Todas las potencias de la naturaleza y del mundo ideal retornan aquí —sólo en la potencia suprema— y resulta totalmente claro cómo la filosofía del arte es la construcción del universo en la forma del arte.

Para la siguiente construcción tenía ante mí dos posibilidades: o bien oponer las potencias paralelas del mundo del arte real e ideal direc-

tamente entre sí, por ejemplo tratar la lírica simultáneamente con la música, o considerar por separado ambos aspectos y las potencias de cada uno de ellos. He preferido la última porque creo que es más clara para la exposición ya que, de no haberlo hecho, tendría que haber demostrado constantemente la relación entre las formas ideales y reales del arte. Por consiguiente, construiré ante todo las tres formas básicas en las artes figurativas: música, pintura y escultura, con todos los tránsitos de una a otra. Cada una de estas formas será construida en su conjunto y en su lugar. Por eso, no anticipo una clasificación general de las artes, como suele hacerse en los manuales. Sólo menciono históricamente que hasta ahora la música ha sido separada en general de las artes figurativas. Kant propone tres clases: discursivas, figurativas y el arte del juego de los sentimientos. Muy vago. Aquí la escultura y la pintura; allí la elocuencia y la poesía. Entre las de la tercera clase la música, lo cual es una interpretación enteramente subjetiva, casi como la de Sulzer, quien afirma que la finalidad de la música es la de despertar el sentimiento, lo que se aplica a muchas otras cosas, como ser a conjuntos de olores o gustos.

II

PARTE ESPECIAL DE LA FILOSOFÍA DEL ARTE

SECCIÓN CUARTA

CONSTRUCCIÓN DE LAS FORMAS DEL ARTE EN LA OPOSICIÓN DE LA SERIE REAL E IDEAL

En la proposición inmediatamente anterior se demostró que cada una de las dos formas originarias *en sí* se diversifica a su vez en todas las formas. Expresado de otra manera: cada una de ambas formas originarias acoge todas las otras formas o unidades como potencia o las convierte en su símbolo o en algo particular. Así pues, esto es todo lo que se presupone aquí.

§ 76. La indiferencia de la configuración de lo infinito en lo finito, tomada puramente como indiferencia, es ***sonido****. O bien*: En la configuración de lo infinito en lo finito, la indiferencia, en cuanto indiferencia, sólo puede aparecer como *sonido.*

Esto resulta de la siguiente manera. La implantación de lo infinito en lo finito como tal se expre-

sa en la materia (que es la unidad común) mediante la primera dimensión o aquello por lo cual (como diferencia) es igual a sí misma (indiferencia). Pero la primera dimensión en la materia no está puesta puramente como tal sino conjuntamente con la segunda, es decir, sintetizada por la tercera. En el ser de la materia, la configuración de lo infinito no puede representarse *puramente como tal*. Éste es el lado negativo de la demos-
489 tración. Que el *sonido* sea aquello mediante lo cual se expresa la indiferencia en la implantación de lo infinito en lo finito puramente como tal resulta de la siguiente manera.

1) El acto de la implantación misma está expresado en el cuerpo como magnetismo (demostración en la filosofía de la naturaleza), pero a su vez el magnetismo, en cuanto primera dimensión, está unido al cuerpo y, por tanto, no es esa configuración misma, no puramente como tal, sino que es diferencia. Ella es sólo puramente en cuanto tal y como *indiferencia* en la medida en que está separada del cuerpo, como forma en sí, como forma absoluta. Ésta sólo existe en el sonido, pues éste es, por una parte, viviente —en sí— y, por otra, es una mera dimensión en el tiempo, pero no en el espacio.

2) Sólo quiero mencionar que la sonoridad de los cuerpos está en relación inmediata con su cohesión. Se ha demostrado por experiencia que su capacidad de conducción del sonido depende de su cohesión. Todo sonido en general es conducción, ningún cuerpo suena sin conducir al mismo tiempo el sonido. En la cohesión o en el magnetismo en sí y por sí el principio ideal había pasado totalmente a lo corpóreo. Pero existía la

condición de que la configuración de la unidad en la pluralidad apareciera puramente como tal, como forma en sí. Esto sólo ocurre en el sonido, pues éste es = magnetismo, aunque separado de la corporeidad es, diríamos, el en-sí del propio magnetismo, la sustancia.

Nota 1. No necesito aclarar detalladamente la diferencia entre resonancia, sonido y tono. El sonido es lo genérico. El tono es el sonido interrumpido; la resonancia es sonido captado como permanencia, como un fluir ininterrumpido del sonido. Sin embargo, la diferencia superior entre ambos es que el mero sonido o tono no permite distinguir claramente la unidad en la pluralidad, mientras que la resonancia lo permite, siendo, por tanto, sonido unido con la totalidad. En efecto, en la resonancia no sólo oímos el sonido aislado sino,
490 por así decirlo, envuelto, insertada en él una cantidad de tonos, y precisamente de tal modo que los tonos consonantes predominan, mientras que en el otro caso lo hacen los disonantes. El oído ejercitado hasta los *distingue* y oye, además del unísono o tono fundamental, la octava, la octava de la quinta, etc. La pluralidad que en la cohesión como tal está combinada con la unidad se hace en la resonancia una pluralidad viviente, una pluralidad que se afirma a sí misma.

2. Puesto que la sonoridad de los cuerpos depende de la cohesión, el sonar mismo no es sino el restablecimiento o la afirmación, es decir, la identidad en la cohesión por la cual el cuerpo —excluido de la identidad— se reconstruye en sí mismo para el reposo y para el ser.

La propia resonancia no es sino la intuición del alma del cuerpo mismo o del concepto que

le está directamente unido en la referencia inmediata a esto finito. La condición de la resonancia es la diferenciación del concepto y del ser, del alma y del cuerpo en lo corpóreo, el acto de la indiferenciación misma es donde se percibe lo ideal en su reconfiguración en lo real como resonancia.

De ahí que la condición del sonido es que el cuerpo sea puesto a partir del estado de indiferencia, lo cual sucede mediante el contacto con algo distinto.

3. Tenemos que vincular inmediatamente esta visión de la resonancia con la del *oído*. La raíz del sentido auditivo se encuentra ya en la naturaleza inorgánica, en el magnetismo. El propio órgano del oído no es sino el magnetismo desarrollado hasta su perfección orgánica. En general la naturaleza integra la naturaleza inorgánica en la orgánica por medio de su unidad opuesta. Esta naturaleza (inorgánica) sólo es lo infinito en lo finito. Esto es, por ejemplo, la resonancia o el sonido. Integrado con el opuesto se hace = oído. También el órgano auditivo está constituido exteriormente de cuerpos rígidos y sonoros, sólo que a esta unidad está ligada la opuesta, la de la reincorporación de la diferencia en el sonido a la indiferencia. El cuerpo llamado inanimado tiene una de las unidades para la audición, sólo le falta la otra.

§ 77. La forma de arte en la cual la unidad
491 *real puramente como tal se hace potencia, símbolo, es la música.* Esto se sigue directamente de las proposiciones anteriores.

Nota. La naturaleza de la música puede ser determinada desde otros aspectos, pero la construcción indicada es la que emana de los princi-

pios anteriores; las otras determinaciones de la música resultan consecuencias inmediatas de ellos.

Conclusión 1. La música como arte está originariamente subordinada a la *primera dimensión* (sólo tiene una única dimensión).

Conclusión 2. La forma necesaria de la música es la *sucesión*, pues el tiempo es la forma general de la configuración de lo infinito en lo finito intuida en tanto que forma abstraída de lo real. El principio del tiempo en el sujeto es la autoconciencia, que es también la configuración de la unidad de la conciencia en la multiplicidad en lo ideal. A partir de esto se comprende la íntima conexión entre el sentido auditivo en general y la música y, en especial, el discurso con la autoconciencia. A partir de esto también puede comprenderse provisionalmente el lado aritmético de la música, hasta que hayamos señalado el significado superior. La música es un autonumerarse del alma —ya Pitágoras comparó el alma con un número—, pero es una numeración inconsciente, que se olvida de sí misma. De ahí la frase de Leibniz: *Musica est raptus numerare se nescientis animae*[1]. (Las restantes determinaciones del carácter de la música sólo podrán ser desarrolladas en relación con las demás artes.)

§ 78. La música como forma en la cual la unidad real se convierte en símbolo de sí misma comprende necesariamente todas las unidades en sí, pues la unidad real se acoge *a sí misma* (en el arte) como potencia, sólo para representarse *por sí mis-*

[1] La música es el arrebato del alma que no sabe numerarse a sí misma. *(N. de la T.)*

ma absolutamente como forma. Pero a su vez cada unidad comprende en su absolutidad a todas las demás, por tanto la música también comprende, etc.

492 *§ 79. El ritmo es la configuración de la unidad en la multiplicidad o unidad real, comprendida en la propia música como unidad particular*

Utilizando para la demostración sólo el concepto más general de ritmo, él no es en este sentido más que una distribución periódica de lo homogéneo por la cual lo uniforme está combinado con la multiplicidad, por tanto, la unidad con la pluralidad. Por ejemplo, la sensación que provoca en conjunto una obra tonal es totalmente homogénea, uniforme; es, por ejemplo, alegre o triste, pero esta sensación, que en sí habría sido totalmente homogénea, recibe variedad y multiplicidad mediante la distribución rítmica. El ritmo pertenece a los secretos más admirables de la naturaleza y del arte, y no hay invención que parezca haber sido inspirada a los hombres más directamente por la naturaleza.

Los antiguos han atribuido al ritmo la máxima fuerza estética; y sería difícil que alguien negase que todo lo que en la música o en la danza (etc.) puede llamarse verdaderamente bello no proceda propiamente del ritmo. Pero para captar el ritmo puro tenemos que prescindir previamente de todo lo que la música tiene además de incitante o excitante. Los tonos, por ejemplo, también tienen en sí un significado, pueden ser en sí alegres, tiernos, tristes o dolorosos. Aquí se abstrae totalmente de la consideración del ritmo, su belleza no es material y no necesita emociones meramente naturales que se encuentren en los tonos en sí y por sí

para agradar absolutamente y conmover a un alma sensible. Para ver con mayor claridad esto, piénsese en primer lugar que los elementos del ritmo son en sí completamente indiferentes como, por ejemplo, los tonos aislados de una cuerda o el golpe de un tambor. ¿Cómo podría alcanzar significado, conmover, agradar, una sucesión de semejantes golpes? Golpes o tonos que se suceden sin el más mínimo orden no producen ningún efecto en nosotros. Pero tan pronto como una regularidad entre en los tonos no aceptados en sí, incluso en aquellos que por su naturaleza o por la materia carecen de sentido alguno, en cuanto se
493 repitan a intervalos siempre iguales y formen juntos un período, ya hay en ellos algo de ritmo, aunque no sea más que un inicio muy remoto, y nuestra atención se sentirá inevitablemente atraída. De ahí que el hombre, impulsado por la naturaleza, intente llevar variedad y multiplicidad mediante el ritmo a todo lo que en la ocupación es en sí *identidad pura*. En todas las actividades sin importancia, por ejemplo, el contar, no las seguimos mucho tiempo monótonamente, hacemos períodos. La mayor parte de los trabajadores mecánicos aligeran el trabajo así; el placer interior que implica el contar no consciente, sino inconsciente, les permite olvidar el trabajo; el individuo interviene en su lugar con una especie de placer porque le desagradaría ver interrumpido el ritmo.

Hasta ahora sólo hemos descrito la clase más imperfecta de ritmo, en la que toda la unidad en la multiplicidad consiste sólo en la igualdad de intervalos en la sucesión. La imagen sería: puntos de igual tamaño a igual distancia. Grado inferior del ritmo.

Una clase superior de la unidad en la multiplicidad puede alcanzarse al dar los tonos o golpes aislados no con igual intensidad sino unos fuertes y otros débiles alternándolos según una cierta regla. Con esto ingresa un elemento necesario en el ritmo, el *compás*, que también se busca cada vez que se quiere que algo idéntico varíe, se multiplique y que a su vez sea capaz de una cantidad de modificaciones mediante las cuales se introduce una variedad mayor en la uniformidad de la sucesión.

Considerado en general, el ritmo es la transformación de la sucesión en sí sin sentido en una sucesión significativa. La sucesión pura como tal tiene el carácter del azar. La transformación de lo azaroso de la sucesión en necesidad = ritmo, gracias a lo cual el todo ya no está subordinado al tiempo sino que lo tiene *en sí mismo*. La articulación de la música es la formación de una serie de miembros de tal manera que varios tonos juntos constituyen otro miembro que no se diferencia de los demás casual o arbitrariamente.

Este ritmo, que sigue siendo *sencillo* y consiste
494 te en distribuir la serie de los tonos en miembros de igual duración, donde cada uno se distingue del otro por algo sensible, tiene a su vez muchas clases, por ejemplo, puede ser exacto o inexacto, etc. También varios compases pueden ser distribuidos a su vez en miembros, lo cual constituye una potencia superior del ritmo —ritmo compuesto (en la poesía, el dístico)—. Finalmente también puede hacerse con estos miembros compuestos (en la poesía, la estrofa), otros más grandes (períodos), etc., mientras que todo este orden y composición mantenga un sentido interior aún

apreciable. Sin embargo, sólo podremos aprender a captar toda la perfección del ritmo por las proposiciones siguientes.

Suplemento. El ritmo es la música en la música, pues la particularidad de la música se basa en el hecho de ser la configuración de la unidad en la multiplicidad. Y como según el § 79 el ritmo no es más que esta configuración misma en la música, entonces es la música en la música y, por tanto, lo que predomina en ella de acuerdo con la naturaleza de este arte.

Sólo teniendo en cuenta esta proposición estaremos en condiciones de comprender especialmente la oposición entre la música antigua y la moderna de forma científica.

§ 80. En su perfección el ritmo comprende en sí necesariamente la otra unidad, que en esta subordinación es la modulación (en su sentido más general). La primera parte de la proposición se entiende por sí misma y hay que hacerlo en forma general. Con respecto a la segunda, falta explicar qué quiere decir modulación.

La primera condición del ritmo es una unidad en la multiplicidad. Pero esta multiplicidad no sólo está en la diferencia de los miembros, en la medida en que es arbitraria o inesencial, es decir, que sólo se encuentra en el tiempo, sino en la medida en que a la vez está fundada en algo real, esencial, cualitativo. Esto radica exclusivamente en la determinabilidad musical de los
495 tonos. En este sentido, pues, la modulación es el arte de mantener la identidad del tono que predomina en la totalidad de una obra musical en la diferencia *cualitativa*, tal como se observa esa

misma identidad en la diferencia cuantitativa mediante el ritmo.

Tengo que expresarme con esta generalidad porque la modulación tiene significados muy diferentes en el lenguaje del arte y con ello evito mezclar algo del significado que tiene exclusivamente en la música moderna. Esa manera artificial de sostener mediante los llamados calderones y cadencias el canto y la armonía a través de varios tonos, para volver nuevamente al primer tono principal, pertenece en exclusiva al arte moderno.

Como es imposible que profundice en todas estas aclaraciones técnicas que sólo pueden darse en una teoría de la música y no en una construcción general, notad sólo *en general* que las dos unidades que pueden designarse, ritmo y modulación, tienen que ser pensadas una como cuantitativa y la otra como cualitativa, pero que la primera comprende en su absolutidad a la otra, tal que la independencia de la otra unidad respecto a la primera se suprime en su absolutidad y ofrece como producto la música fundada sólo en la armonía. Esto se comprenderá mejor con lo siguiente: ritmo en este sentido, es decir, *cuando ya comprende a la otra unidad*, es toda la música. Gracias a esto somos conducidos a la idea de una diferencia que se produce cuando, en un caso, toda la música está subordinada a la primera unidad, al ritmo y, en el otro, a la segunda o modulación, de lo cual surgen dos especies de música igualmente absolutas en su clase, aunque distintas.

§ 81. La tercera unidad en que las dos primeras son puestas como iguales es la melodía.

Como esta proposición en realidad sólo es una explicación y nadie pondrá en duda que la *melodía* es la unión de ritmo y modulación, no nece-
496 sita demostración alguna. Para hacer intuible la relación de las tres unidades dentro de la música trataremos de determinarla aún más según diversos criterios.

Así pues, puede decirse: ritmo = primera dimensión, modulación = segunda, melodía = tercera. Por el primero, la música está determinada para la reflexión y la autoconciencia, por la segunda, para la sensibilidad y el juicio, por la tercera, para la intuición y la imaginación. También podemos presentir de antemano que si las tres formas básicas o categorías del arte son la música, la pintura y la escultura, el ritmo es lo musical en la música, la modulación lo pictórico (que no debe ser confundido con lo *que pinta*, lo cual sólo es aceptado en la música por un gusto completamente corrompido y decadente como el actual, por ejemplo, que se recrea con el balido de las ovejas en la música de *La creación* de Haydn), la melodía lo escultórico. De lo demostrado en la proposición anterior se infiere claramente que el ritmo en el significado indicado (comprendiendo la unidad opuesta) y la melodía son una y la misma cosa.

Suplemento. El ritmo pensado en su absolutidad es toda la música, o a la inversa, toda la música es, etc., pues el ritmo comprende la otra unidad directamente en sí y es por sí mismo melodía, es decir, el todo.

El ritmo es, en general, la potencia predominante en la música. En la medida en que el todo de la música, o sea, ritmo, modulación y melo-

día, están conjuntamente subordinadas al ritmo, existe música rítmica. Tal era la música de los antiguos. A todos ha de llamarles la atención la exactitud con que se cumplen en esta construcción todas las relaciones y que también aquí el ritmo vuelva a colocarse del lado de los antiguos como configuración de lo infinito en lo finito, mientras que la unidad opuesta, como veremos, es también aquí lo que predomina en los modernos.

497 Ciertamente no tenemos una representación *intuitiva* de la música de los antiguos. Véase a Rousseau en su *Dictionnaire de Musique* (que sigue siendo la obra mejor pensada sobre este arte), donde se encontrará cuán poco puede pensarse en hacer intuible la música antigua, ni siquiera aproximadamente en una imitación. Como los griegos eran grandes en todas las artes, seguramente también lo fueron en la música. Por poco que se sepa de ella, se sabe tanto como para afirmar que también allí predominaba el principio realista, plástico, heroico, sólo porque todo estaba subordinado al ritmo. Lo que predomina en la música moderna es la armonía, que es lo opuesto a la melodía rítmica de los antiguos, como mostraré con más claridad.

La única huella, aunque muy desfigurada, de la música antigua, queda en el *canto coral*. Aunque, como dice Rousseau, en la época en que los cristianos empezaron a cantar himnos y salmos en sus propias iglesias, la música ya había perdido casi todo su énfasis. Los cristianos la tomaron como la encontraron, despojándola de su máxima fuerza, del compás y del ritmo, pero con todo la música coral siguió siendo siempre monódica en las épocas antiguas y esto es lo que pro-

piamente se llama *canto firmo*. En épocas posteriores siempre se compuso con cuatro voces y las complicadas artes de la armonía también se extendieron al canto eclesiástico. Los cristianos tomaron la música primero del encadenamiento del discurso y la adaptaron a la prosa de los libros sagrados o a una poesía completamente bárbara. Así nació el canto, que entonces se arrastraba sin compás y con pasos monótonos, perdiendo, junto con la marcha rítmica, toda energía. Sólo en pocos himnos se notaba aún la caída de los versos, porque se conservaba el compás de las sílabas y los pies. Pero prescindiendo de todas estas carencias, Rousseau también encuentra en el canto coral, que los sacerdotes de la iglesia romana han conservado en su carácter primitivo, vestigios sumamente valiosos del canto antiguo y de sus distintos modos tonales, en la medida en que fue posible conservarlos sin compás ni ritmo.

§ 82. A la melodía, que es la subordinación
498 *de las tres unidades de la música a la primera, se enfrenta la armonía como subordinación de las tres unidades a la otra.* Incluso entre los teóricos meramente empíricos se ha reconocido universalmente que la armonía se opone a la melodía. En la música la melodía es la configuración absoluta de lo infinito en lo finito, por tanto, la unidad completa. Asimismo la armonía es música y en esa medida no deja de ser configuración de la identidad en la diferencia, pero esta unidad se simboliza aquí por la unidad contraria, la ideal. En el uso corriente del lenguaje se dice que un artista tonal entiende la melodía cuando puede componer un canto sencillo que se distingue

por el ritmo y la modulación, que entiende de armonía cuando a la identidad acogida en la diferencia por el ritmo también sabe darle amplitud (extensión en la segunda dimensión), esto es, cuando sabe reunir varias voces en un conjunto agradable, cada una de las cuales tiene su propia melodía. En el primer caso existe, evidentemente, unidad en la multiplicidad, en el otro multiplicidad en la unidad, allí sucesión, aquí coexistencia.

También hay armonía en la melodía, aunque sólo en la subordinación al ritmo (lo plástico). Aquí se trata de la armonía en cuanto que excluye la subordinación al ritmo, en la medida en que ella misma es el *todo* subordinado a la segunda dimensión.

Es cierto que la armonía presenta distintos significados entre los teóricos, tal que, por ejemplo, significa la reunión de varios tonos ejecutados simultáneamente en una sola resonancia; conse-
499 cuentemente, aquí se entiende la armonía en su máxima simplicidad, en la cual también es, por ejemplo, una propiedad de la resonancia aislada, puesto que en ésta suenan juntamente varios tonos distintos a él, pero están tan certeramente unidos que se cree oír uno solo. Aplicando la misma multiplicidad en la unidad a los momentos mayores de toda una obra tonal, la armonía consiste en que en cada uno de estos momentos se reduzcan las distintas relaciones tonales de nuevo a la unidad en el todo, de tal manera que, con respecto a toda la obra tonal, significa a su vez la reducción a la unidad absoluta del conjunto de todas las posibles unidades particulares y de todas las combinaciones de tonos —distintos, no por

el ritmo sino por la modulación—. De este concepto general ya se deduce suficientemente que la armonía se comporta frente al ritmo y, en esa medida también frente a la melodía, puesto que la melodía no es sino el ritmo integrado, que la armonía, digo, se comporta frente a la melodía como la unidad ideal respecto a la real o como la configuración de la multiplicidad en la unidad respecto a la configuración opuesta de la unidad en la multiplicidad, que es lo que había que demostrar.

No hay que perder de vista que la armonía, en cuanto opuesta a la melodía, es en sí el *todo*; por tanto, es sólo *una* de ambas unidades, en la medida en que refleja exclusivamente la forma pero no la *esencia*, pues en ese sentido es de nuevo la identidad *en sí*, o sea, la identidad de las tres unidades aunque expresada en la ideal. Sólo en esa medida pueden oponerse realmente armonía y melodía.

Si se pregunta sobre la preferencia de la armonía o de la melodía en este sentido, nos volvemos a ver en el mismo caso que cuando se nos pregunta sobre la preferencia del arte antiguo o el moderno en general. Considerando la esencia, cada uno de los dos es ciertamente toda la música indivisa, pero considerando la forma, nuestro juicio habrá de coincidir con el juicio sobre el arte antiguo y moderno en general. La oposición de ambos es que, en general, aquél sólo representa lo real, lo esencial, lo necesario, y éste, lo ideal, lo inesencial y accidental dentro de la identidad con lo esencial y necesario. Aplicado esto al presente caso, la música rítmica se presenta como una expansión de lo infinito en lo

finito, donde éste (lo finito) tiene un valor en sí, mientras que en la música armónica la finitud o diferencia sólo aparece como una alegoría de lo
500 infinito o de la unidad. La música rítmica se mantiene, por así decirlo, más fiel a la determinación natural de la música de ser un arte en la sucesión, de ahí que sea realista; la música armónica querría anticipar en la esfera más profunda la unidad ideal superior, suprimir idealmente, diríamos, la sucesión y representar la multiplicidad en el momento como unidad. La música rítmica, que representa lo infinito en lo finito, es más bien la expresión de la satisfacción y del afecto vigoroso, la música armónica de la aspiración y del ansia. Por eso fue necesario que en la iglesia, cuya intuición fundamental se basa en el ansia y en la aspiración regresiva de la diferencia a la unidad, la aspiración colectiva, aspiración que parte de cada sujeto en particular, de contemplarse en lo absoluto formando una unidad con todos, tuviese que expresarse mediante la música armónica, carente de ritmo. En cambio, una comunidad como en los Estados griegos, donde lo puramente general, la especie, se había formado completamente en lo particular y ella misma también lo era, tenía que ser rítmica en el arte, así como en su manifestación como Estado era rítmica.

Aquel que sin tener conocimiento intuitivo de la música en particular quiera, sin embargo, tener una intuición de la relación entre el ritmo y la melodía rítmica con la armonía, que compare mentalmente una obra de Sófocles con una de Shakespeare. Una obra de Sófocles tiene ritmo puro, sólo está representada la necesidad, no tie-

ne una amplitud superflua. Shakespeare, en cambio, es el armonizador máximo, maestro en el contrapunto dramático; lo que nos representa no es el ritmo simple de un suceso único, es a la vez todo su acompañamiento y el reflejo que viene de todos lados. Compárense, por ejemplo, *Edipo* y *Lear*. Allí nada más que la pura melodía del suceso, aquí, en cambio, al destino de Lear arrojado por sus hijas se le opone la historia de un hijo arrojado por su padre, y a cada momento aislado del todo se le opone otro momento que lo acompaña y que lo refleja.

La diferencia de juicios sobre la preferencia
501 de la armonía y de la melodía es tan difícil de conciliar como aquella sobre el arte antiguo y moderno en general. Rousseau califica a la armonía de invención gótica, bárbara; por el contrario, hay entusiastas de la armonía que datan la existencia de la verdadera música a partir de la invención del contrapunto. Sin embargo, esto se refuta ampliamente afirmando que los antiguos tenían una música con gran fuerza sin todo ese conocimiento o, por lo menos, sin hacer uso de la armonía. La mayoría opina que el canto polifónico no fue inventado antes del siglo XII.

§ 83. Las formas de la música son formas de las cosas eternas en la medida en que se las considera desde su lado real, pues el lado real de las cosas eternas es aquel en que lo infinito es inherente a lo finito. Pero esa misma configuración de lo infinito en lo finito es también la forma de la música y, puesto que las formas del arte en general son las formas de las cosas en sí, las formas de la música son necesariamente formas de

las cosas en sí o de las ideas totalmente consideradas desde su lado real.

Como esto ya ha sido demostrado en general, se aplica también a las formas especiales de la música, el ritmo y la armonía, es decir, que expresan formas de las cosas eternas cuando se las considera totalmente desde el lado de su particularidad. Además, en la medida en que las cosas eternas o las ideas se revelan por el lado real en los cuerpos físicos, del mismo modo las formas de la música como formas de las ideas realmente consideradas también son formas del ser y de la vida de los cuerpos físicos como tales; es decir, la música no es sino el ritmo percibido y la armonía del universo visible mismo.

Notas varias.

1) Por lo general la filosofía, como el arte, no va a las cosas mismas sino sólo a sus formas o esencialidades eternas. La cosa misma no es sino este modo o forma de ser y las cosas se poseen por las formas. El arte, por ejemplo, no aspira en sus obras plásticas a competir con producciones semejantes de la naturaleza en lo que se refiere a lo real. Busca la mera forma, lo ideal,
502 de lo cual la cosa no es sino la otra cara. Aplicado esto al caso presente, la música consigue hacer intuible en el ritmo y en la armonía como tal la forma de los movimientos de los cuerpos físicos, la *forma* pura, liberada del objeto o de la materia. Así pues, la música es el arte que más se despoja de lo corpóreo, por cuanto representa el movimiento *puro* como tal desprendido del objeto y llevado por alas invisibles, casi espirituales.

2) Como es conocido, el primer autor de esta concepción de los movimientos celestes como rit-

mo y música fue Pitágoras, pero también es conocido lo poco que han sido comprendidas sus ideas, y es muy fácil deducir cuán desvirtuadas han llegado hasta nosotros. Comúnmente la teoría de Pitágoras sobre la música de las esferas ha sido groseramente entendida, a saber, en el sentido de que los cuerpos grandes tienen que *provocar* un *sonido* en sus movimientos rápidos y, como giran con distinta velocidad, aunque regular y en círculos siempre más extensos, se origina una armonía concordante ordenada según relaciones tonales musicales, de tal manera que el sistema solar se asemejaría a una lira con siete cuerdas. En esta representación toda la cuestión fue considerada empíricamente. Pitágoras no dice que estos movimientos *provoquen* música sino que ellos mismos lo son. Este movimiento inherente no necesitaba de ningún medio externo para hacerse música, lo era en sí mismo. Cuando después el espacio entre los cuerpos celestes se hizo vacío o, a lo sumo, se quiso admitir un medio muy delicado y sutil en el que no se producía ninguna fricción y que tampoco podía acoger el sonido producido ni transmitirlo, se creyó haber eliminado esta representación a la que, sin embargo, aún no se había llegado. Comúnmente se afirma que Pitágoras ha dicho que esa música no puede ser percibida debido a su gran potencia y por ser constante, más o menos como ocurre con los hombres que viven en un molino. Probablemente hay que comprenderlo al revés, es decir, que los hombres viven en un
503 molino y que por este ruido de los sentidos no pueden percibir los acordes de esa música celestial, como se ha demostrado realmente en este sentido. Sócrates dice en Platón: el músico es aquel que

avanza desde las armonías percibidas sensiblemente hacia las armonías no sensibles e inteligibles y a *sus* proporciones. A la filosofía aún le queda por resolver un problema mayor: la ley del número y de las distancias de los planetas. Sólo con esto podrá pensarse en alcanzar una comprensión del sistema tonal interno, que hasta hoy es un asunto completamente inaccesible. Qué poco fundado en conocimiento y ciencia está nuestro sistema tonal actual lo pone en evidencia el hecho de que muchos intervalos y clases de progresiones empleados en la música antigua son irrealizables en nuestra escala y hasta incomprensibles para nosotros.

3) Ahora podemos establecer el significado supremo de ritmo, armonía y melodía. Son las formas primeras y más puras del movimiento en el universo y, realmente intuidas, la manera de las cosas materiales de asemejarse a las ideas. Los cuerpos físicos flotan sobre las alas de la armonía y del ritmo; lo que se ha llamado fuerza centrípeta y centrífuga no es más que ritmo en el primer caso, y armonía en el segundo. Elevada por las mismas alas flota la música en el espacio para tejer con el cuerpo transparente del sonido y del tono un universo audible.

También en el sistema solar se expresa todo el sistema de la música. Ya Kepler atribuye a los afelios el modo del tono mayor y a los perihelios el del tono menor. Las propiedades distintivas que se atribuyen en la música al bajo, al tenor, al contralto y al tiple, se las asigna a los distintos planetas.

Pero la *oposición* de melodía y armonía, tal como apareció sucesivamente en el arte, se expresa mejor aún en el sistema solar.

En el mundo de los planetas predomina el ritmo, sus movimientos son *melodía pura*; en el mundo de los cometas predomina la armonía. Así como todo el mundo moderno sucumbe en general a la fuerza centrípeta del universo y al ansia hacia el centro, así también los cometas cuyos movimientos expresan una mera confusión armónica sin ritmo alguno, y, en cambio, así como la vida y la acción de los antiguos era como su arte expansiva, centrífuga, es decir, era en sí absoluta y rítmica, de modo parecido también en los movimientos de los planetas predomina la fuerza centrífuga —la expansión de lo infinito en lo finito—.

4) Con esto se determina ahora el lugar que ocupa la música en el sistema general de las artes. Lo mismo que la estructura general del mundo se comporta independientemente de las demás potencias de la naturaleza y, si se la considera desde un lado, es lo supremo y más general en que se disuelve de manera directa en la razón más pura lo que en lo concreto aún se confunde, y desde otro lado es la potencia más profunda, así también la música, considerada desde un lado, es la más general entre las artes reales y está muy cerca de la disolución en discurso y razón, aunque por el otro lado sólo es la primera potencia de las mismas.

En la naturaleza los cuerpos físicos son las primeras unidades que proceden de la materia eterna; implican todo en sí, a pesar de que primero ellos mismos tienen que contraerse y retirarse a esferas más particulares y estrechas para representar en sí las organizaciones supremas en las cuales la unidad de la naturaleza logra su perfecta

autointuición. Por consiguiente, en sus movimientos generales se expresa el tipo de razón que se encuentra en ellos sólo para la primera potencia, y de igual manera la música, que, por un lado es la más hermética de todas las artes, que concibe las figuras aún en el caos y sin distinguirlas y que sólo expresa la forma pura de estos movimientos separada de lo corpóreo, acoge el tipo absoluto sólo como ritmo, armonía y melodía, es decir, para la primera potencia, aunque, dentro de esta esfera, es la más ilimitada de todas las artes.

Con esto se completa la construcción de la música, pues toda construcción del arte sólo puede aspirar a representar sus formas como formas
505 de las cosas en sí, que es lo que se ha hecho respecto de la música.

Antes de continuar quiero recordar la siguiente generalidad.

Nuestra tarea presente es la construcción de las *formas particulares del arte.* Como materia y forma son lo mismo en lo absoluto y, en consecuencia, también en el principio del arte, sólo aquello que está en la materia o en la esencia puede volverse forma; pero la distinción de materia y forma sólo puede fundarse al ponerse en la forma como identidad relativa lo que está puesto en la materia como identidad absoluta.

Sin embargo, en lo absoluto en sí y por sí lo general y lo particular son uno porque las unidades particulares o formas de la unidad están puestas absolutamente. Pero, por estar en él, las formas también son absolutas; por tanto, con respecto a cada una la forma es también la esencia y la esencia la forma; por eso, digo, ellas son diferenciables y están diferenciadas en lo absoluto,

y esas unidades o ideas eternas sólo pueden objetivarse realmente como tales, *en su particularidad,* como formas particulares, al convertirse en su propio símbolo. Lo que aparece *a través de* ellas sólo es la unidad absoluta, la idea en sí y por sí; la forma es sólo el cuerpo con el que se reviste y en el que se objetiva.

Ahora bien, la primera unidad en la esencia absoluta es en general aquella por la cual engendra su subjetividad y unidad eterna en la objetividad o multiplicidad, y esta unidad en su absolutidad o comprendida como un lado del producir absoluto, es la materia eterna o la naturaleza eterna misma. Sin ella lo absoluto sería una subjetividad encerrada en sí misma y permanecería sin poder ser ni conocida ni distinguida. Sólo por la sujeto-objetivación él se da a conocer en la objetividad y él mismo retorna a su autoconocer como algo conocido a partir de la objetividad. Esta formación regresiva desde la objetividad a sí misma es la otra unidad que en él es inseparable de la primera. Pues, así como dentro del organismo
506 vemos cambiar la completa configuración de la subjetividad en la objetividad inmediatamente en la razón como lo ideal absoluto, del mismo modo en lo absoluto, donde la configuración siempre es absoluta, lo real de esa sujeto-objetivación se transfigura inmediatamente en el éter de la idealidad absoluta, tal que lo absolutamente real es también lo absolutamente ideal y ambos son esencialmente uno y lo mismo. Ahora bien, lo absoluto, en la medida en que se expresa en el mundo de la manifestación por la primera de ambas unidades, es la esencia de la materia; y todo arte, en cuanto adopta la misma unidad como

forma, es arte plástico o figurativo. Dentro del mismo están contenidas nuevamente, como dentro de la materia, todas las unidades y se expresan mediante las formas particulares del arte. La primera que la configuración de la unidad en la multiplicidad adopta como forma para representar en ella el universo es, como acaba de demostrarse, la música. Pasamos ahora a la otra unidad y tenemos que construir la forma del arte que le corresponde. También aquí necesitamos varios teoremas de la filosofía general, que anticipo.

§ 84. Teorema. El concepto infinito de todas las cosas finitas, en la medida en que está comprendido en la unidad real, es la luz. Como la demostración pertenece a la filosofía general, aquí no hago más que indicar los momentos principales.

Provisionalmente hay que observar: *a*) luz = concepto, unidad *ideal*, *b*) pero unidad ideal dentro de la real. La demostración resultará más breve oponiéndola a la otra unidad. En ésta se forma la identidad de la materia eterna en la indiferencia y, según esto, en cosas diferenciadas y particulares. Aquí predomina la diferencia o particularidad, la identidad sólo puede ser captada como unidad en la *multiplicidad*. En la unidad opuesta predomina la identidad, la esencia, lo general. La realidad vuelve a disolverse en la idealidad. Pero esta idealidad tiene que estar subordinada en el todo a la realidad y la diferencia, porque es la unidad ideal dentro de la real. Por tanto, como la forma general de lo real en la diferencia es el
507 espacio, debe aparecer como algo ideal del espacio o en el espacio, o sea, que ha de describir el espacio sin llenarlo y llevar en sí de un modo

ideal, como la unidad ideal de la materia, todos los atributos que la materia lleva realmente en sí. Pero todas esas determinaciones sólo confluyen respecto a la luz y, según esto, la luz es la idea infinita de toda diferencia contenida en la unidad real, que es lo que se quería demostrar.

La relación de la luz con la materia puede esclarecerse también de otra manera.

La idea en sus dos caras se repite tanto en lo singular como en el todo. También es idea en su cara real, donde forma su subjetividad en una objetividad, aunque no aparece en la manifestación como tal sino como *ser*. En lo real de la manifestación la idea sólo permite que vuelva una única cara, en lo ideal de la manifestación se presenta como ideal, aunque precisamente por eso sólo se presenta en su oposición frente a lo real, es decir, como ideal *relativo*. El en-sí es aquello en lo que ambas caras son una. Aplicado esto al caso presente, la serie corpórea es una de las caras de la idea en su objetividad, el lado real. La otra cara, donde la idea aparece como algo *ideal*, cae en la luz, pero sólo aparece como ideal en la medida en que no relega la otra cara, o sea, la real, y por tanto vemos de antemano que también en la naturaleza lo superior será aquello en lo que materia y luz se identifican nuevamente.

La luz es lo ideal que ilumina la naturaleza, la primera irrupción del idealismo. La *idea misma* es la luz, pero luz *absoluta*. En la luz que se manifiesta ella aparece como ideal, como luz; pero sólo como luz *relativa*, como ideal relativo. Se desprende de la envoltura con la cual se reviste en la *materia*; pero para *manifestarse* como ideal tiene que aparecer en oposición a lo real.

Me resulta imposible continuar con esta visión de la luz en todos los puntos y remito a la filosofía general. Aquí sólo tengo que explicarme
508 sobre la relación de la luz con el sonido y sobre el sentido de la vista como condición necesaria de la existencia de la luz para el arte.

[2]Con respecto a *la relación de la luz con el sonido* se conocen las múltiples comparaciones que se han hecho, a pesar de que, a mi entender, no haya sido analizada hasta ahora la verdadera identidad y diferencia entre ambos. En la materia, decíamos, la esencia, la identidad se configura en la forma; por el contrario, en la luz la forma o particularidad está nuevamente transfigurada en la esencia. A partir de esto ha de poder comprenderse la relación entre la luz y el sonido. Como sabemos, el sonido no está absolutamente puesto, sólo lo está bajo la condición de que se comunique un movimiento al cuerpo, gracias a lo cual se lo saca de la indiferencia consigo mismo. El sonido mismo no es más que la indiferencia de alma y cuerpo, pero sólo cuando esta indiferencia se encuentra en la primera dimensión. Allí donde la cosa está absolutamente unida al concepto infinito, como en el cuerpo físico, que también como finito es infinito, surge esa música interior del movimiento de los astros; donde la relación es meramente relativa, surge el sonido, que no es sino el acto de reconfiguración de lo ideal en lo real, por tanto, la manifestación de la indiferencia después de que ambos fuesen arrancados de la indiferencia.

---

[2] En el texto original este párrafo se introduce con «*a*)». Aquí se ha eliminado por no existir un segundo punto «*b*)». *(N. de la T.)*

Lo ideal no es en sí *sonido,* como el concepto de una cosa tampoco es en sí alma. El concepto del hombre se hace *alma* sólo con relación al cuerpo, del mismo modo que el cuerpo sólo es cuerpo con relación al alma. Así, lo que llamamos sonido del cuerpo ya es justamente lo ideal puesto con relación al cuerpo. Y, en consecuencia, si lo que se revela en el sonido es sólo el concepto de la cosa, equipararemos la luz a la *idea* de las cosas o a aquello en lo que se enlaza realmente lo finito a lo infinito. El sonido es entonces la luz inherente o finita de las cosas corpóreas, la luz es el alma infinita de todas las cosas corpóreas.

Pero la luz absoluta, la luz como disolución verdaderamente absoluta de la diferencia en la identidad, no caería como manifestación en la esfera de la objetividad. Sólo como ideal relati-
509 vo, y por tanto en su oposición y a la vez en unidad relativa con el cuerpo, puede *aparecer* como luz.

Cabe preguntar cómo puede pensarse una unidad entre la luz y el cuerpo. De acuerdo con nuestros principios no podemos admitir un efecto inmediato del uno sobre el otro. Tanto menos podemos admitir que el alma sea causa directa de un efecto en el cuerpo o, a la inversa, que el cuerpo pueda serlo en el alma, de la misma manera tampoco podemos dejar que la luz actúe directamente sobre los cuerpos o al revés, que éstos lo hagan directamente sobre la luz. Así pues, luz y cuerpo sólo pueden ser uno por armonía preestablecida y sólo por aquello en que lo que *son* uno, pero no actúan recíprocamente por una relación causal unilateral. Esto es la gravedad, que aquí se introduce otra vez en la potencia supe-

rior, la identidad absoluta que une luz y cuerpo, ya sea en reflexión o en refracción. Ahora bien, la expresión general de la luz sintetizada con el cuerpo *es* luz *enturbiada* o *color*. Por eso podría observarse como *suplemento* al § 84:

La luz sólo puede aparecer como luz al oponerse a la no-luz y, por tanto, sólo como color.

El cuerpo es en general no-luz, así como la luz, en cambio, es no-cuerpo. Tan cierto como que en la luz empírica aparece la luz absoluta sólo como ideal relativo es que puede aparecer en general sólo al oponerse a lo real. Luz combinada con no-luz es en general luz turbia, es decir, color.

La teoría del origen de los colores carece en modo alguno de importancia para la teoría del arte, a pesar de que es un asunto conocido que ningún artista moderno que haya meditado sobre el arte ha aplicado jamás la teoría de los colores de *Newton*. Esto podría ser suficiente para demostrar que no se basa en absoluto en la naturaleza, pues naturaleza y arte son uno. El instinto de los artistas les enseñó a reconocer la oposición general de los colores, que ellos expresaron como oposición de frío y calor, de forma totalmente
510 independiente de las ideas de Newton. Las nuevas concepciones de *Goethe* sobre esta teoría están basadas por igual en los efectos naturales y en los efectos artísticos de los colores; en ellas se ve la íntima armonía entre naturaleza y arte, mientras que en las de Newton no existía absolutamente ningún medio para unir la teoría con la práctica del artista.

El principio que ha de ponerse a la base de la verdadera concepción del color es la *absoluta identidad y simplicidad de la luz*. La teoría de

Newton es rechazada por todo aquel que se haya elevado por encima del punto de vista de la relación causal unilateral, por el solo hecho de que en el fenómeno de la producción del color en la refracción a través de cuerpos transparentes Newton consideró que *la refracción* era completamente ociosa y la dejó fuera de juego. Por eso se vio forzado a atribuirle toda la variedad del color a la luz misma, a saber, como luz que existe mecánicamente unida o mecánicamente separable. Es sabido que, según Newton, la luz está compuesta por siete rayos de distinta refracción, tal que cada rayo simple es un haz de siete rayos coloreados. Esta visión queda suficientemente refutada por la concepción superior de la naturaleza misma de la luz, por lo cual no es necesario agregar ninguna palabra en vistas a la refutación.

Para comprender totalmente el fenómeno del color hemos de tener antes algunos conceptos de la relación de los *cuerpos transparentes* y *opacos* con la luz.

El cuerpo se enturbia con relación a la luz cuando se separa de la totalidad de los otros cuerpos y aparece como autosuficiente. Puesto que la luz es la identidad de todos los cuerpos, en la proporción en que uno se separa de la totalidad, se separa también de la luz, porque más o menos ha acogido *en sí mismo* la identidad como lo particular. Esto tiene un alcance tan amplio que los cuerpos más opacos, los metales, son también los que llevan en sí al máximo esa luz interior, el *sonido. La igualdad relativa consigo mismo* es aquello por lo cual el cuerpo se aleja de la igualdad con todos los demás. Pero esta igualdad relativa (= cohesión, magnetismo) consiste

en una relativa indiferencia de lo suyo particular
511 con lo suyo general o concepto. El enturbamiento para la luz sólo cesará allí donde esta igualdad relativa sea suprimida, de tal manera que predomine o lo puramente general o lo puramente particular —por tanto, en los extremos de la serie de cohesión—, o allí donde ambos estén reducidos a la indiferencia absoluta, como en el agua, en la que lo general es todo lo particular y lo particular es todo lo general, o allí donde haya sido perfectamente conciliado el conflicto de la cohesión absoluta (por la cual el cuerpo está en sí mismo) y de la cohesión relativa (por la cual pertenece a la luz), y entonces el cuerpo es totalmente tierra y totalmente sol. Las aclaraciones ulteriores de estas proposiciones pertenecen, como resulta obvio, a otro campo.

Ahora bien, un cuerpo semejante, que está en total identidad con la luz (y un cuerpo tal sería absolutamente transparente), ya no se opondría para nada a la luz. Sólo en la medida en que el cuerpo sigue siendo particular o se opone relativamente, en parte, a la luz, sintetiza con él la identidad absoluta, que aquí entra como fuerza de gravedad de la potencia superior, con la luz (pues de la experiencia de Newton se sigue que ciertamente no es el *cuerpo* el que refracta la luz, y que la refracción no es directa sino que ocurre a cierta distancia de la superficie del cuerpo, para lo cual Newton admite una *actio in distans*, que yo rechazo —en el sentido newtoniano— no sólo aquí sino en todas partes). Esta síntesis de la luz y el cuerpo se da tanto en el cuerpo transparente como en el opaco, sólo que éste refleja la luz, mientras que el cuerpo transparente la recoge en

sí y se compenetra con ella. Pero como no existe una transparencia completa sino que en los cuerpos transparentes que más refractan la luz también hay un máximo predominio de la particularidad, la luz o la identidad en la luz se sintetiza con la particularidad o la diferencia y, de acuerdo con esto, se enturbia. (Todos nuestros cuerpos transparentes son medios enturbiadores.) De nuevo no es ni la luz en sí ni el cuerpo en sí, sino aquello en que ambos son uno lo que produce el color. Por eso, en este proceso la luz de
512 ninguna manera se descompone ni se divide, ni se descompone química o mecánicamente, sino que ella misma permanece como uno de los factores del proceso en su absoluta simplicidad; toda diferencia está puesta por la no-luz o el cuerpo. Color es = luz + no-luz, positivo + negativo.

Lo más importante para la concepción de los efectos artísticos de los colores es comprender la totalidad de los colores. Aquello por lo cual sólo es posible una totalidad es una multiplicidad en la unidad, o sea, una oposición que ha de mostrarse en todas las manifestaciones cromáticas. Para representar esta oposición no necesitamos llegar directamente a la imagen prismática, que ya es un fenómeno enmarañado y complejo. No es un milagro que Newton no llegara a otro resultado, pues justamente tomó este fenómeno como primordial, y se necesitó nada menos que de la intuición de un *Goethe* para volver a encontrar el hilo verdadero de este fenómeno que Newton había escondido tan artificialmente en la madeja que llamó su teoría. Aún hoy el fenómeno prismático sigue siendo el fenómeno básico para los físicos; también los artistas se arrojan exclusi-

vamente sobre él, a pesar de que deje sin explicar una cantidad de casos que se repiten en su arte. Encontramos la oposición de los colores en casos mucho más sencillos. Pertenecen a ellos los fenómenos de los vidrios coloreados o de los líquidos coloreados, que Newton trató de explicar por una diferencia de la luz reflejada o restringida. Cuando, por ejemplo, un vidrio azul es puesto frente a una superficie oscura y el ojo se encuentra entre la luz y el cuerpo, ese color baja hasta el azul más profundo; pero el mismo cuerpo colocado entre el ojo y la luz da el rojo amarillento más hermoso o incluso un rojo fuerte. Así pues, el color rojo surge directamente por un menor enturbiamiento, mientras que en el primer caso el color más oscuro surge por un simple incremento del enturbamiento. Aquí aún se excluyen los dos polos cromáticos, no aparecen simultáneamente sino sucesivamente. Por una combinación de distintas lentes por las que se deja pasar la luz, la primera de las cuales deja pasar la luz
513 completamente blanca, en una habitación oscura se puede enturbiar la luz que primero fue blanca hasta convertirla en luz *roja*; continuando, se la podría hacer llegar hasta el azul. Según esta ley, el cielo se colorea de azul para nosotros, en cambio es rojo al nacer el sol. *Estos* fenómenos, en los cuales surge color por el mero aumento o disminución del enturbiamiento, son los fenómenos simples de los cuales hay que partir. Todas las clases de fenómenos prismáticos dependen de condiciones mucho más accidentales. Puede decirse en general que se basan en la visión de una imagen doble. *Vemos* a la vez luz y no-luz (en el ojo tiene lugar una síntesis subjetiva de

luz y no-luz). De ahí que la imagen observada se desplace por efecto de la refracción, pero no sufra ninguna modificación cuando se la lleva a otro espacio relativamente oscuro o iluminado, de manera que la imagen desplazada es vista simultáneamente con otra. Así, según este espacio sea claro u oscuro con relación a otro, la imagen aparece diversamente coloreada en sus bordes; pues efectivamente es el espacio más claro sobre el fondo oscuro el que se desplaza por la refracción, tal que —en un ángulo de refraccción dirigido hacia abajo— el espacio oscuro se aclara arriba, y abajo el claro se oscurece, entonces aparecen en ese lugar los colores cálidos y en éste los fríos.

De hecho, en las investigaciones newtonianas, con la luz que cae sobre el prisma en una habitación oscura, el sol no representa más que una mancha clara sobre un fondo oscuro; actúa en la cualidad totalmente general de una imagen de eminente claridad sobre un fondo totalmente oscuro, sobre el espacio universal. El fenómeno prismático, cuando se produce con la luz solar, es entonces el único caso entre los fenómenos prismáticos en que sobre un fondo oscuro se ve un espacio claro.

Es más importante para nosotros reconocer el lugar completamente secundario de estos fenómenos.

Los colores forman entre sí un sistema, igual
514 que los tonos. Por consiguiente, son mucho más originarios que cuando aparecen en la imagen prismática, cuyas condiciones son casuales y derivadas. Es necesario que bajo estas condiciones no aparezcan más que estos colores, porque son los únicos posibles. Así pues, la totalidad o el sis-

tema de los colores, considerado en sí, tiene una especie de necesidad; no es casual, pero no tiene que ser abstraído ni de los fenómenos prismáticos ni éstos han de ser tomados por el fenómeno originario en que surgen los colores.

La oposición que se muestra en la imagen prismática entre los colores fríos y cálidos, que se oponen polarmente entre sí, es, en efecto, una oposición necesaria, y necesaria para la totalidad que forman los colores como sistema cerrado en sí. Sólo que esta oposición es, precisamente por eso, más originaria que el fenómeno derivado y compuesto del espectro cromático. La polaridad de los colores no existe totalmente terminada sino que hay que pensarla como producida, esbozada, cada vez que se ponen en conflicto la luz y la no-luz. El fenómeno cromático es el capullo de la luz que se abre; la identidad, que está en la luz, se une en totalidad con la diferencia, que está puesta en ella por la no-luz. En un sentido muy superior, la necesidad de esta polaridad y de la totalidad interna de los colores aparece en las exigencias que impone el sentido de la vista y que para el arte son tan importantes como interesantes para la investigación de la naturaleza.

Ahora pasemos, pues, a la relación con el sentido de la *vista*.

Las dos caras —real e ideal—, que vemos expulsadas separadamente en la serie de los cuerpos y en la luz, están unidas y son lo mismo en el organismo. Lo ideal relativo en la luz está integrado aquí por lo real. La esencia del organismo es *luz combinada con gravedad*. El organismo es totalmente forma y totalmente materia, totalmente actividad y totalmente ser. La misma luz, que

en la naturaleza general es actividad intuitiva del
515 universo, en el organismo está enlazada a la materia; ya no es actividad ideal pura, como en la naturaleza general, sino actividad ideal que, unida a la materia, es el atributo de algo existente. La cara real e ideal son a la vez una y la misma. Todo lo que influye desde fuera exige del organismo una dimensión determinada, así también la luz. Y si la sensibilidad en general = tercera dimensión, y la visión es la flor de la sensibilidad, entonces la exigencia de la luz al organismo es producto de la tercera dimensión orgánica, perfecta indiferencia de la luz y de la materia. Pero ¿qué otra cosa es la visión?

El principio ideal en sí sería pensar puro, el real ser puro. Sólo que la capacidad de indiferencia solicitada desde fuera del organismo siempre vuelve a equiparar el pensar y el ser. Pero el pensar sintetizado con el ser es *intuir.* Lo que intuye es la identidad misma, que aquí representa la indiferencia de lo ideal y real en el mundo reflejado. Lo que produce, lo que intuye es la esencia, la sustancia del organismo —pero precisamente por eso también lo ideal *absoluto* y no lo ideal meramente relativo (como en la luz)—. Es el principio que siente, oye y ve también en el animal. Es la luz absoluta. La condición general de la *intuición* de esta luz es la indiferencia de A^2 y A=B. Según la diferente manera o según las condiciones en las cuales ambas son equiparadas, es, por ejemplo, principio auditivo, visual o sensitivo. Cada órgano del sentido expresa por sí semejante indiferencia de lo ideal y de lo real, de la luz y de la gravedad; en cada una de estas indiferencias la esencia, el en-sí del organismo,

se hace productivo, intuitivo. También considerado físicamente, el ser orgánico no intuye el objeto fuera de él, sólo intuye la indiferencia de lo ideal y lo real puesta en él. Ésta ocupa en él el lugar del objeto. En virtud de la armonía preestablecida entre la naturaleza general y la naturaleza orgánica, en las intuiciones de la última existe el mismo sistema que hay en las formas correspondientes al mundo externo. La armonía del trítono es algo objetivo, aunque exigido a la
516 vez por el sentido auditivo. Lo mismo ocurre en el caso del sentido de la vista, cuyas exigencias debe estudiar profundamente el artista que quiere obrar sobre el más delicado de todos los órganos. El ojo exige agrado en todo lo que debe serle ofrecido, la armonía de los colores según la misma necesidad y las mismas leyes con las que es producido en la manifestación externa. El máximo placer del ojo consiste en que se lo saque de la cansina identidad para ser puesto en la máxima diferencia y, de nuevo, en perfecto equilibrio a través de la totalidad. Por eso en todos los cuadros el ojo exige, en general, una totalidad de colores y sólo necesita un poco de estudio y atención para encontrar qué sentimiento pleno de esta exigencia guió a los más grandes maestros. Muy a menudo esta exigencia se encuentra satisfecha en grandes composiciones al ser *necesaria* la totalidad de los colores; no es raro encontrar la exigencia de un color, para el cual no existía ninguna razón en el objeto principal, satisfecha en un objeto secundario, por ejemplo, la exigencia del amarillo o cualquier otro color en frutas o flores, etc., que han sido incluidas en el cuadro.

Pero, también allí donde el ojo renuncia a la exigencia de la totalidad completa, no invalida la exigencia de los colores complementarios. Esto resulta claro preferentemente en los fenómenos de los llamados colores fisiológicos. Por ejemplo, el ojo que está cansado por la excitación del rojo, después de haber pasado esta excitación, produce espontáneamente el color verde, o más definidamente con el azul y el amarillo produce como colores el que es más directamente opuesto, la indiferencia. En la imagen cromática, el verde y el púrpura se excluyen y, precisamente porque se excluyen, el ojo los exige. Cansado del verde, el ojo exige el púrpura o la totalidad complementaria de violeta y rojo. Del púrpura, el verde más perfecto. Lo mismo en el arte. La combinación de púrpura y verde, por ejemplo en los trajes, produce la máxima magnificencia. Ahora enunciaré otra proposición a la que anticipo la siguiente explicación general.

De la idea de la luz se sigue inmediatamente
517 que en cuanto unidad *particular* sólo puede aparecer bajo la condición de una oposición. Es la unidad ideal que irrumpe en lo real. Si debe aparecer *como tal*, tiene que aparecer como formación regresiva de la diferencia a la identidad, pero no *como identidad absoluta* (pues en lo absoluto la unidad no se diferencia como particular), por tanto sólo a la identidad relativa. Pero lo particular o la diferencia *en sí* no es sino la negación de lo general o de la identidad. Sólo es *real* en la medida en que lo general, la identidad misma, se transforma en lo particular (por lo cual la conformación de la unidad en la multiplicidad es la unidad *real*). En consecuencia, si se debe dife-

renciar lo particular como tal en la unidad ideal o en la formación regresiva de lo particular a lo absoluto, sólo se lo puede diferenciar como *negación*. De acuerdo con esto, lo general y lo particular en la manifestación de la unidad ideal sólo podrán comportarse como realidad y privación, es decir, porque lo general es luz, sólo podrán comportarse como luz y no-luz, o la particularidad sólo podrá ser representada en lo general como privación o limitación de la realidad.

§ 85. La forma del arte que toma como símbolo la unidad ideal en su diferenciabilidad es la pintura. Esto se sigue directamente de las proposiciones anteriores, pues la unidad ideal en su relatividad aparece en la naturaleza mediante la oposición de la luz y la no-luz. Y la pintura se sirve precisamente de esta oposición como *medio* de su representación.

Nota. Las determinaciones ulteriores de la pintura se infieren por sí mismas del primer concepto.

§ 86. La forma necesaria de la pintura es la sucesión suprimida. Esta proposición deriva directamente del concepto de tiempo ya demostrado en el § 77. La configuración de la unidad en la pluralidad es tiempo. Y como la pintura más bien se basa en la unidad opuesta, la de la configuración de la pluralidad en la unidad, su forma necesaria es la sucesión suprimida.

La pintura, que suprime el tiempo, necesita del
518 espacio y de tal manera que se ve forzada a agregar el espacio al objeto. El pintor no puede representar ninguna flor, ninguna figura ni nada sin

representar a la vez en el *cuadro* el espacio en que se encuentra el objeto. Por tanto, los productos de la pintura, en tanto que universos, no pueden sino tener el espacio en sí mismos y no fuera de ellos. En lo que sigue volveremos aún sobre esto y mostraremos cómo la pintura se acerca al máximo a la forma suprema del arte porque trata el espacio como algo necesario y lo representa como imbricado en los objetos de su representación. En el cuadro perfecto, el espacio en sí también tiene que tener un significado totalmente independiente de la condición interna o cualitativa del cuadro.

Hay otro modo de aclarar esta condición. De acuerdo con lo anterior, las dos artes, la de la música y la pintura, pueden ser comparadas con las dos ciencias, la de la aritmética y la geometría. La *figura geométrica* necesita del espacio fuera de ella porque renuncia a lo real y sólo representa lo *ideal* en el espacio. El cuerpo, que tiene una extensión real, lleva el espacio en sí mismo y hay que concebirlo con independencia del espacio fuera de él. La pintura, que sólo representa lo ideal de lo real, no figuras realmente corpóreas, sino sólo los esquemas de estas figuras, requiere necesariamente del espacio fuera de ellas, del mismo modo que la figura geométrica sólo es posible por la limitación de un espacio dado.

Conclusión 1. Como arte, la pintura está subordinada originariamente a la *superficie*. Sólo representa superficies y *dentro* de esta limitación sólo puede producir la apariencia de lo corpóreo.

Conclusión 2. La pintura es la primera forma del arte que representa figuras. La pintura representa lo particular en lo general o en la iden-

tidad. Sin embargo, lo particular sólo puede distinguirse de lo general por su limitación o negación. Pero precisamente la limitación de la identidad es lo que llamamos contorno, figura (la música carece de contornos).

Conclusión 3. Además de los objetos, la pin-
519 tura tiene que representar el espacio como tal.

Conclusión 4. Así como la música está subordinada en el todo a la reflexión, la pintura lo está a la subsunción. En la filosofía se demuestra que lo que en el cuerpo determina el contorno y la figura es precisamente aquello por lo cual le pertenece la subsunción. Sólo por su limitación se destaca como particular y *como tal* es capaz de ser acogido en lo general. Hace mucho que se ha observado que la pintura es preferentemente un arte del gusto y del juicio. Necesariamente, porque es el que más se aparta de la realidad y es completamente ideal. Lo real sólo es objeto de la reflexión o de la intuición. Pero es objeto del juicio contemplar lo real en lo ideal.

Conclusión 5. La pintura es en el todo un arte cualitativo, así como la música es en el todo cuantitativa, pues la primera se basa en oposiciones puramente cualitativas de la realidad y la negación.

§ 87. En la pintura se repiten todas las formas de la unidad, la real, la ideal y la indiferencia de ambas. Se sigue del principio general de que cada forma particular del arte es a la vez todo el arte.

Suplemento. Las formas particulares de la unidad, en tanto que reaparecen en la pintura, son: *dibujo, claroscuro* y *colorido*. Estas tres formas son, por así decirlo, las categorías generales de

la pintura. Indicaré el significado de cada una de estas formas particulares en sí y su reunión y cooperación en el todo. También aquí quiero recordar que no trato la cuestión desde un punto de vista técnico sino que sólo indicaré la significación absoluta de cada una.

El *dibujo* es dentro de la pintura como arte ideal la forma real, el primer engarce de la identidad en la particularidad. Mezclar esta particularidad como diferencia otra vez en la identidad y suprimirla como diferencia es el verdadero arte del claroscuro, que por tanto constituye la pintura en la pintura. Pero como todas las formas del
520 arte como tales sólo son particulares y han de tener como aspiración ser arte absoluto en la forma particular, es fácil darse cuenta de que si la pintura, como forma particular, cumpliera todas las exigencias sin satisfacer las del arte en general sería absolutamente incompleta. El arte figurativo en general está subordinado en el todo a la unidad real; la forma real es entonces la primera exigencia de las artes figurativas como, por ejemplo, el ritmo en la música. El dibujo es el ritmo de la pintura. Las contradicciones de los conocedores del arte o de los críticos de arte sobre la mayor importancia del dibujo o del colorido provienen de un error no menos insignificante que el que existe con respecto a la música cuando se discute si es más importante el ritmo o la melodía. Se dice que hay cuadros que, aunque son mediocres por el dibujo, son considerados como obras maestras por su perfección en el colorido. Si existieran realmente tales cuadros, no habría duda alguna sobre el criterio en que fundar semejante juicio de los conocedores. Es completa-

mente cierto que no se trata de la auténtica admiración del arte sino del efecto sensible agradable que puede producir un cuadro bien coloreado, aunque carezca de todo valor en el dibujo. Pero la dirección del arte nunca se orienta hacia lo sensible sino hacia una *belleza sublime por encima de toda sensibilidad.* La expresión del conocer absoluto en las cosas es la forma; sólo por medio de ella éstas se elevan al reino de la luz. Por eso, la forma es lo primero en las cosas, gracias a lo cual también pertenecen al arte. El color sólo es aquello por lo cual también lo material de las cosas se convierte en forma; sólo es la potencia superior de la forma. Pero toda forma depende del dibujo. Por consiguiente, la pintura sólo es arte en general por el dibujo, así como sólo es pìntura por el color. La pintura como tal acoge la cara puramente ideal de las cosas, pero su fin principal no es de ningún modo esa burda ilusión que suele declararse, por la que se pretende hacernos ver al objeto pintado como un objeto realmente presente. No se lograría completamente *esta* ilusión sin la verdad correspondiente de los colores y de la vida que emana de ellos y, si exi-
521 giéramos esa ilusión, antes pasaríamos por alto considerables faltas en el dibujo que en el colorido. Pero el arte en general, y también la pintura, está tan lejos de pretender esa ilusión que más bien ha de tender en sus efectos supremos a *negar* la apariencia de realidad en el sentido habitual de la palabra. Todo el que observa las figuras ideales de los artistas griegos siente en su presente la irrupción inmediata de la impresión de no-realidad y tiene que reconocer que aquí se representa algo que sobrepasa toda realidad, pese

a que *se hace real* en esta sublimidad gracias al arte. Quien necesita la ilusión para disfrutar del arte y tiene que alejar la idea de que tiene ante sí una obra de arte para gozarla, no es absolutamente capaz de disfrutarla y a lo sumo puede regocijarse en las producciones más burdas de la pintura flamenca, que ni proporcionan satisfacción superior ni despiertan ninguna exigencia superior a la que podría encontrarse en los sentidos. Es una trivialidad difundida por los críticos de arte franceses decir que Rafael, por ejemplo, es superior en el dibujo y, en cambio, sólo es mediocre en el colorido, mientras que Correggio es superior en el colorido en la misma proporción en que es inferior en el dibujo. Esta afirmación es rotundamente falsa. En muchas de sus obras Rafael ha coloreado con la misma perfección que Correggio. En la mayoría de las suyas Correggio ha dibujado con la misma perfección que Rafael. Precisamente en Correggio, a quien algunos críticos desestiman por su dibujo, se muestra lo profunda y oculta que es esta cara del arte, ya que ese artista sabía sustraerla al ojo vulgar mediante la magia del claroscuro y del colorido. Sin la base profunda de su perfecto dibujo, la máxima belleza de los colores no lograría entusiasmar al conocedor.

Indico brevemente los requisitos principales que se exigen al dibujo.

El primer requisito es la observación de la *perspectiva*. Explicación del concepto de perspectiva. Oposición entre la perspectiva lineal y la perspectiva aérea.

Es especialmente importante que me explique
522 sobre los límites *dentro* de los cuales es *necesa-*

rio observar la perspectiva y *fuera* de los cuales se hace arte libre o incluso finalidad.

Como en todas partes, también aquí encontramos otra vez la oposición entre arte antiguo y moderno, a saber, que el antiguo tiende totalmente a lo necesario, estricto, esencial, y el moderno cultiva lo accidental dándole una existencia independiente. Se ha discutido mucho sobre la cuestión de si los antiguos conocieron o no la perspectiva lineal. Sin duda nos equivocaríamos tanto si quisiéramos negar a los antiguos el conocimiento y la observación de la perspectiva, en cuanto que contribuye a la *exactitud,* como si por otra parte quisiéramos admitir que utilizaron la perspectiva como los modernos, para crear la ilusión. Negar la perspectiva a los antiguos, incluso en la medida en que corresponde a la exactitud general sin ilusión, significaría atribuirles las máximas incongruencias en la pintura o afirmar que han hecho figuras monstruosas. Por ejemplo, cuando vemos un hombre de costado con los brazos extendidos, pero de cerca, de modo que una mano está más alejada de los ojos que la otra, es necesario por la perspectiva que la mano más alejada se vea de menor tamaño. Pero, como sabemos que en la naturaleza una mano es tan grande como la otra, también en la intuición encontramos a las dos igualmente grandes. Pero si, de acuerdo con esto, el pintor quisiera prescindir de la reducción que exige la perspectiva, hacer las dos manos de igual tamaño, cometería una inexactitud, pues un ojo ejercitado vería *ahora* la mano más próxima más pequeña que la más alejada. Culpar a los antiguos de semejantes monstruosidades que procederían del descuido de la

perspectiva allí donde se la necesita sería un completo absurdo. En cambio, los antiguos jamás habrían podido tener la ilusión como fin y, por tanto, haber desarrollado como arte independiente algo que sólo tiene valor como medio para la exactitud, como han hecho los modernos con la perspectiva.

La perspectiva sirve para evitar toda dureza,
523 toda uniformidad, permitiendo al que la posee que haga aparecer con poco esfuerzo, por ejemplo, un cuadrado como un trapecio, un círculo como una elipse. En general ayuda a mostrar las partes precisamente más bellas y las masas más grandes de los objetos y a ocultar lo despreciable o mezquino. Además, este uso libre jamás debe extenderse hasta el extremo de buscar en la perspectiva sólo lo agradable y de eludir el rigor de la necesidad, que es aquello en que tendría que exteriorizarse el arte más profundo del dibujo.

Como el dibujo y la pintura se dirigen ante todo a la representación de las *formas* y como la condición de lo bello no es la perfección misma de lo bello sino lo agradable, esto tiene que ser buscado en el dibujo de tal manera que no perjudique las exigencias superiores de la verdad y la exactitud. El objeto especialmente digno, casi diría el único objeto digno del arte figurativo, es la figura humana. Como el organismo es interiormente y por su esencia la sucesión que se crea a sí misma y se repite en sí, también expresa esta forma exteriormente mediante el predominio de las formas elípticas, parabólicas y otras que expresan mejor la diferencia en la identidad. En el dibujo se exige que se eviten las formas monótonas, siempre repetidas, incluso en los obje-

tos insignificantes, como si el artista también aquí tuviera ante sí el símbolo de la figura orgánica. Las formas que se repiten a sí mismas constantemente son las cuadradas, porque están constituidas por cuatro líneas que siempre son paralelas entre sí de dos en dos, pero no menos las completamente redondas, porque consideradas desde todos lados siempre son la misma cosa. El óvalo y las elipses expresan diferencia y multiplicidad en la identidad. Por la misma razón, entre las figuras regulares, el triángulo es el menos desagradable, porque los ángulos son desiguales por el número de grados y las líneas no son paralelas. En consecuencia, es un requisito del dibujo evitar en lo posible toda repetición de formas, las paralelas, ángulos del mismo número de grados, especialmente los ángulos rectos, porque en
524 éstos no es posible multiplicidad alguna. Las líneas rectas han de ser transformadas tanto como sea posible en líneas onduladas, tal que en el conjunto de la figura se observe un equilibrio lo más perfecto y proporcionado posible de lo cóncavo y lo convexo, de las curvas internas y externas. Sólo gracias a este sencillo medio se consigue dar mayor o menor ligereza a los miembros, puesto que el predominio de las curvas hacia afuera indica pesadez, y hacia dentro, ligereza.

Estos principios que se apoyan todos en el significado simbólico de las formas mismas no hay que interpretarlos como ocurre en los llamados pintores elegantes, que en su afán de evitar en lo posible lo anguloso y tortuoso caen en el defecto de la nulidad y de la total chatura. De este modo queda ciertamente justificado que en las figuras cuya intención es resultar excitantes se evite

cortarlas, porque al hacerlo muchas veces los músculos son interrumpidos y las formas en relieve ocultan las curvas convexas. En este caso se forma necesariamente un ángulo por una especie de sección. En consecuencia, cada vez que el carácter debe ser fuerte, la expresión debe ser dura, no han de temerse estas formas, porque la esclavitud ante lo agradable reprimiría el estilo verdaderamente grande, que apunta a una verdad mucho más elevada que la que adula a los sentidos. Todas las reglas que los teóricos dan sobre las *formas* sólo tienen valor en la medida en que estas formas se piensan en la relación absoluta, o sea, en su cualidad simbólica. No se puede negar que la línea recta también es para la vista símbolo de dureza, de rigidez en la extensión, la curva es símbolo de flexibilidad, la elíptica colocada horizontalmente, de delicadeza y agilidad, y la ondulada, de vida, etc.

Llego ahora a la exigencia principal que ha de ponerse al dibujo, la *verdad*, que ciertamente no querría decir mucho aquí si por ella sólo se entendiese la verdad que puede ser alcanzada por la fiel imitación de la naturaleza. El artista que quiere alcanzarla en el sentido auténtico tiene que buscarla mucho más hondo que como la natura-
525 leza misma la indica y muestra en la mera superficie de las figuras. Debe descubrir el interior de la naturaleza y, en efecto, no sólo conformarse con la apariencia ordinaria, en especial con respecto al objeto más digno, la figura humana, sino que debe traer a la superficie la verdad más profundamente oculta. De ahí que tenga que penetrar en el nexo más profundo, en el juego y las vibraciones de los tendones y músculos, y no

mostrar la figura humana tal como aparece sino como ella es en el plan y la idea de la naturaleza, que no expresa perfectamente ninguna figura real. A la verdad de la figura le pertenece también la observación de la relación entre las partes singulares o la proporción, que el artista a su vez tiene que producir, no según las manifestaciones azarosas de la verdad en la realidad, sino libremente y de acuerdo con el arquetipo de su intuición. Por todos lados observamos en la naturaleza cierta coherencia en la formación de las partes, por ejemplo a tal rostro le corresponden tales pies y manos. Como la figura humana es compuesta y el significado simbólico que tiene el conjunto está distribuido en partes singulares, lo principal de la proporción consiste en observar el correspondiente equilibrio de las partes, tal que cada una de ellas en particular exprese el significado del todo hasta donde le corresponda. Puede servir de ejemplo aquí el famoso torso de *Hércules*. «Veo —dice Winckelmann[3]— en los potentes contornos de este cuerpo la fuerza indómita del vencedor de los poderosos gigantes que se rebelaban contra los dioses y que fueron matados por él en los Campos Flégreos, y al mismo tiempo los trazos suaves de estos contornos, que hacen ligera y ágil la estructura del cuerpo, representan para mí sus rápidos virajes en la lucha con Aqueloo, quien a pesar de sus cambios multiformes no pudo escapar de sus manos. *En cada parte del cuerpo se revela,* como en un cuadro,
526 *todo el héroe en una acción particular,* y se ve

---

[3] *Obras* de Winckelmann, ed. de Fernow, 1808, t. I. p. 270.

aquí, como en la recta intención en la construcción racional de un palacio, la utilidad de cada parte y el empleo que a ellas se ha dado en función de cada hecho.» En este párrafo Winckelmann expresa el secreto supremo de las artes del dibujo. Es el siguiente: en primer lugar, captar *simbólicamente* el conjunto de la representación y no empíricamente como objeto de un momento, sino en la totalidad de su existencia, utilizando cada una de las partes singulares del cuerpo como representantes de los momentos aislados de esta existencia. Así como la vida de un hombre es una en la idea y todos sus hechos y acciones son intuidos a la vez, así también el cuadro, que pone el objeto fuera del tiempo y tiene que representarlo en su absolutidad, debe agotar lo infinito de su concepto y su significado mediante la finitud y representar en la parte el todo, así como todas las partes a su vez en la unidad del todo.

Por fin, la última y suprema exigencia que se hace al dibujo es captar sólo lo bello, lo necesario, lo esencial, evitando lo azaroso y superfluo. Por tanto, la máxima fuerza en la figura humana se pondrá en las partes esenciales; se dejará que se vean más los huesos que los pequeños pliegues de la carne, los tendones de los músculos más que la carne, los músculos activos más que aquellos que están en reposo. Aparte de aquellas cosas que anulan directamente la belleza, como lo en sí contrario a ella, hay cosas que, sin ser desagradables en sí, destruyen la belleza, y entre ellas especialmente la representación de lo superfluo, sobre todo en lo que es totalmente accidental, por ejemplo, en el entorno que tiene que aparecer junto con una acción. Por ejemplo, en

un cuadro histórico no debe detallarse tan prolijamente la arquitectura, etc., como las figuras principales, porque necesariamente conseguiría distraer la consideración de lo esencial. Más relacionado con el objeto se encuentra el vestido, que está dentro de la identidad con lo esencial, a saber, con la figura, destinado ya sea a ocultar, a dejar
527 traslucir, o a destacar; pero, cuando el vestido se convierte en fin, se puede llegar al mismo caso de aquel pintor que, habiendo requerido a Apeles su juicio sobre un cuadro de Helena que había hecho, recibió por respuesta: como no sabías hacerla bella, por lo menos has querido hacerla opulenta. Algo aún más íntimamente ligado a lo esencial, aunque fastidioso de representar, es la observación de los detalles de la figura, de la piel, del cabello, etc. Preferentemente son de esta clase los trabajos de algunos maestros flamencos. Están hechos como para el olfato, pues para reconocer aquello por lo que pretenden gustar hay que acercarlos tanto a la cara como las flores. Su minucia llegó a la estricta imitación de todo lo más mínimo, temían cambiar el más nimio pelito de la posición en que se encontraba, para presentar a los ojos más agudos y, si hubiera sido posible, incluso a las lentes de aumento, lo más imperceptible en la naturaleza, todos los poros de la piel, todos los matices de los pelos de la barba. Semejante habilidad artística podría ser provechosa en la pintura de insectos y deseable para el físico o el observador de la naturaleza.

El dibujo se aproxima a lo ideal en la misma proporción en que prescinde de lo fortuito y representa sólo lo esencial; pues la idea es la necesidad y la absolutidad de una cosa. En general pue-

de decirse que con el alejamiento de todo lo que no pertenece a la esencia la belleza surge de por sí, dado que la belleza es lo absolutamente primero, la sustancia y la esencia de las cosas, cuya manifestación sólo está impedida por las condiciones empíricas. Las artes figurativas tienen que representar el objeto siempre en su verdad absoluta, liberada de las condiciones del tiempo, en su *en-sí*, no en su verdad empírica.

Comúnmente se agrega al dibujo la expresión y la composición. *Expresión* es en general representación de lo interior por lo exterior. Claramente se ve que ésta tiene dos caras, la de la invención y la de la ejecución; sólo la última pertenece al dibujo. La pregunta de *qué clase* de expresión debe colocarse en el objeto, sólo pue-
528 de ser respondida en una investigación superior sobre lo poético de la pintura, investigación que no puede realizarse aquí porque sólo nos ocupamos de las condiciones técnicas del arte (pero en su significado absoluto).

En referencia a la *composición*, se entiende por ella la construcción poética del cuadro, o técnica, de la que tampoco podemos ocuparnos aquí. En este caso la aspiración capital del dibujo debería ser la de *dar al espacio en el cuadro un significado en sí y por sí* y utilizarlo para el placer, la gracia y la belleza del conjunto. En este sentido, los dos principales componentes del arte en un cuadro serían la simetría y la agrupación. La *simetría* se refiere preferentemente a las dos mitades de un cuadro. La identidad predomina en la pintura. Se suprime la identidad, por ejemplo, cuando un lado del cuadro está sobrecargado de figuras mientras que el otro ha quedado relati-

vamente vacío; entonces se altera el equilibrio de la simetría. Esta clase de equilibrio sin oposición real es una norma permanente de todas las producciones de la naturaleza. Toda oposición está anulada en el individuo; ya no tiene lugar una verdadera polaridad sino equilibrio, por ejemplo, en la duplicidad de los principales miembros. Pero allí donde hay dos lados también hay un centro, y el centro del cuadro es el punto en que necesariamente cae lo esencial del mismo. Ya se ha observado que las artes figurativas, sobre todo en la medida en que representan lo viviente, evitan lo geométricamente regular, igual que la naturaleza en los productos orgánicos. Esto entra sólo allí donde sobrepasan los límites de lo orgánico. Por esta razón la regla no es que la figura principal ocupe el verdadero centro del cuadro —el punto de intersección de ambas diagonales— sino más bien que esté colocada un poco hacia un lado u otro. Precisamente por esto, la simetría tampoco consiste en la igualdad geométrica perfec-
529 ta de las dos mitades sino que más bien ha de buscarse en un equilibrio relativo e interior de ambas.

La *agrupación* es ya una síntesis superior. La reunión de las partes en un cuerpo orgánico es una agrupación impropia, pero, en sentido propio, la agrupación sólo es coexistencia de partes, cada una de las cuales es independiente, un todo autónomo, y a la vez miembro del todo superior. Ésta es la condición suprema de las cosas y, por tanto, de su observación en el cuadro depende gran parte de su perfección. La ordenación de las figuras en grupos aislados aporta claridad, sencillez en su comprensión. Por lo pronto, proporciona reposo a la vista no obligándola a compo-

ner previamente las figuras ni a realizar una elección en su síntesis. Como la mejor forma de agrupación es la triplicidad, la máxima multiplicidad de figuras se reduce por ella a tres unidades, tal que en la primera observación el grupo puede ser mirado como figura aislada y, de esta manera, *el todo* antecede a las partes también en la consideración tal como debe precederlas en la producción. Aún más importante es la agrupación con el fin de que en ella lo singular exprese a la vez su autonomía, su dependencia del todo y la jerarquía que en él tiene. Con ello el artista expresa completamente su intención y no deja ninguna duda sobre la importancia que le ha dado a la parte singular.

Finalmente, la intención última en la agrupación, pero también la más difícil de lograr, es la síntesis del objeto con el espacio. Puesto que la multiplicidad en la agrupación es posible especialmente sólo por el distinto tamaño que tienen los objetos, por su figura natural o por su posición, la forma piramidal es la que reúne al máximo todas las ventajas. Si bien ya ha sido más o menos esbozada en la antigüedad, su inventor es sobre todo Correggio, quien la ha utilizado también de manera que tanto los grupos aislados considerados en sí como el conjunto realicen esa forma.

Tampoco se debe desconocer el significado
530 del número en la composición de los grupos. Aunque se tenga la libertad de componerlos con números pares o impares, los pares dobles, por ejemplo, 4, 8, 12, etc., están excluidos y sólo los compuestos de impares, por ejemplo, 6, 10, 14, son tolerados y siempre se prefieren a los impares.

Otras veces se establece como regla de agrupación que el grupo tenga *profundidad* proporcional, es decir, que las figuras no estén colocadas en fila o, por lo menos, no las partes exteriores, como que las cabezas no se encuentren respectivamente formando líneas rectas horizontales, verticales u oblicuas. Pero esta regla se refiere en especial a los juegos y a las contingencias del claroscuro, por cierto, para poder producirlo más fácilmente. En el dibujo en sí y por sí, que es la forma real del arte y no busca la ilusión, esta regla es muy secundaria (ejemplo de los antiguos y de Rafael).

Para intuir todas esas formas particulares quiero destacar ahora al individuo que más descolló en ellas.

Si se quiere hablar del dibujo puramente como tal, hay que nombrar a *Miguel Ángel*. Él demostró su profundo conocimiento en una de sus obras más tempranas, un cartón que hoy se lo conoce a través de Benvenuto (descripción de una invasión de guerreros desnudos en el Arno). El estilo de Miguel Ángel es grande, hasta formidable por su verdad. La profundidad de pensamiento de un espíritu rico y por completo independiente, la orgullosa confianza en sí mismo, la severidad hermética de su temperamento, la afición a la soledad están impresas en sus obras; de igual modo atestiguan su profundo estudio de la anatomía, al que se dedicó durante doce años y de la que se ocupó siempre hasta su vejez, gracias al cual penetró en el mecanismo más oculto del cuerpo humano. Sus figuras no son delicadas, lánguidas, sino vigorosas, fuertes y arrogantes (como en Dante). Ejemplo: su Juicio Final.

Así pues, esto es válido tanto para el dibujo como forma real dentro de la pintura como para el arte ideal.

La forma *completamente ideal* de la pintura es
531 el *claroscuro*. Gracias a él el arte se apodera de toda la apariencia de lo corpóreo y lo representa, desprendido de la materia, como apariencia y en sí.

El claroscuro hace aparecer al cuerpo como cuerpo, porque luz y sombra nos instruyen sobre su densidad. El ejemplo más natural es la esfera: para producir efectos artísticos tiene que ser transformada en *superficie* y, al hacerlo, las partes de sombra y de luz se separan más en sí mismas. Mejor representado aún estaría con el cubo, cuyas tres caras a la vista representan una la luz, otra la media tinta y la tercera la sombra, separada y simultáneamente, es decir, en superficie. Ya de este simplísimo ejemplo resulta que el claroscuro no consiste sólo en blanco y negro, sino que su efecto también puede ser logrado mediante colores más claros y más oscuros. Pero esto no es suficiente aún para dar una idea completa, porque es el *uso* de estos colores lo que hace el claroscuro.

Quiero mencionar algo sobre el claroscuro *natural*, es decir, sobre lo que enseña la mera intuición de los cuerpos naturales sobre el claroscuro.

Nuestra vista juzga la diferencia entre *superficie* y *profundidad* sencillamente porque las partes elevadas de una superficie reflejan la luz de una manera muy distinta, a saber, bajo un ángulo diferente en las partes planas y en las profundas. De hecho, si la mirada pasa rápidamente

de un ángulo grande a uno pequeño, o a la inversa, el objeto aparecerá como interrumpido o cortado, y esa gradación imperceptible de luz y sombra que constituye el claroscuro sería destruida. Es efecto del claroscuro natural que en la naturaleza no exista casi ningún ángulo perfecto y que la mayoría de los ángulos sean pequeñas líneas curvas que se pierden en dos líneas divergentes. Es efecto del claroscuro natural que el contorno de los cuerpos rara vez luzca realmente con un color sino que brille con un color intermedio, pues, si el contorno estuviera muy iluminado, se anularía la claridad misma del objeto.
532 También es una ley general del claroscuro natural que los colores claros y oscuros no se encuentren juntos sin contacto y sin efecto mutuo, uno destaca y modera realmente al otro, a veces hasta lo aumenta (lo expande y contrae). El efecto más mágico del claroscuro surge gracias a los reflejos, cuando la sombra que se halla en el reflejo de un cuerpo claro ni es totalmente sombra ni está verdaderamente iluminada, y también cuando un cuerpo claro por su propio color produce un efecto completamente distinto por la sombra que otro arroja sobre él, por ejemplo, cuando es blanco o amarillo y cae una sombra sobre él que no es ni lo uno ni lo otro.

Una de las partes principales del claroscuro es la *perspectiva aérea*. Se distingue de la perspectiva lineal porque ésta solamente enseña cómo se representa un cuadro al adoptar un punto de vista, mientras que aquélla representa el grado de luces en proporción a la distancia. Cuanto más alejado está un cuerpo, tanto más pierde vivacidad su color; las gradaciones menores de los tin-

tes y sombras se pierden en él, de modo que no sólo se vuelve de un solo color sino que, como toda elevación visible se basa en el claroscuro, se aplana (se pierde todo relieve); en la máxima distancia se pierde totalmente su color natural y todos los objetos de la más diversa coloración adoptan el color general del aire. La disminución del claroscuro con la distancia ocurre según determinadas leyes. Cuando, por ejemplo, entre varias figuras colocadas en perspectiva existe entre la primera y la segunda un grado de diferencia, éste será menor entre la segunda y la tercera, del mismo modo que también en la perspectiva lineal la disminución de tamaño ocurre en proporción cada vez menor cuanto mayor es la distancia. Un objeto próximo a mí es, en la fuerza del claroscuro, muy distinto a otro que está alejado por una o más leguas. Pero si comparo un tercer objeto que está alejado del segundo por una o más leguas, la diferencia entre estos dos últimos será casi imperceptible, de modo que la disminución del
533 claroscuro avanza al mismo paso que la distancia.

Creo que esto es suficiente para hacerse una idea del claroscuro, cuya disminución sucesiva por la distancia es enseñada por la perspectiva aérea. Pero todas estas cuestiones tienen que ser estudiadas profundamente por el artista. En estas cosas la intuición hace la mayor parte, y sin ella tampoco la descripción más clara alcanza para dar un concepto adecuado de este asunto. En primer término tengo que hablar del *significado* del claroscuro en el arte.

El claroscuro es en verdad la parte mágica de la pintura, por cuanto lleva la apariencia al máximo. Por el claroscuro se pueden producir no sólo

figuras sublimes separadas entre sí, a cuyo través el ojo se desplaza sin resistencia, sino todos los posibles efectos de la luz. Por las artes del claroscuro hasta ha sido posible independizar *completamente* las imágenes, ciertamente al desplazar la fuente de la luz a ellas mismas, como en ese célebre cuadro de Correggio en que una luz inmortal que emana del niño ilumina mística y misteriosamente la noche oscura. A esta altura del arte no llega ninguna regla sino sólo un alma dotada de una sensibilidad muy delicada para la luz y los colores, un alma que, por así decirlo, es ella misma luz, en cuyas intuiciones interiores se disuelve todo lo resistente, lo adverso, la dureza de las formas. En cuanto particulares, las cosas sólo pueden aparecer como negaciones en oposición a la idealidad absoluta. La magia de la pintura consiste, pues, en hacer aparecer la negación como realidad, lo oscuro como claro, la realidad, en cambio, en la negación, lo claro como lo oscuro, y en hacer pasar lo uno a lo otro a través de infinidad de gradaciones, de manera que se diferencien en el efecto sin estar diferenciados en sí mismos.

La materia del pintor, digamos el cuerpo, en la que capta el alma fugaz de la luz, es lo oscuro, y hasta lo mecánico en el arte lo lleva a ello,
534 porque los negros de los que puede servirse se aproximan mucho más a los efectos de la oscuridad que el blanco a los de la luz. Ya Leonardo da Vinci, el precursor del genio divino de Correggio, dice: «Pintor, si deseas el brillo de la gloria, no temas la oscuridad de las sombras.»

Esa identidad en que deben mezclarse luz y sombra como en un cuerpo y un alma, exige de

por sí que, reunidas en grandes masas, sean como de una sola pieza. Esta masa idéntica que se gradúa en sí misma otorga al conjunto la expresión de una calma profunda y dispone a la vista, así como al sentido interior, que no se satisface ni por la luz sola ni por la oscuridad sola, para ese estado de indiferencia producido por la diferencia que ha de ser el efecto más propio y verdadero de todo arte.

Si, para su intuición, debemos señalar la cima más elevada en la consecución del arte del claroscuro, sólo podemos hacerlo a través de *Correggio.*Ya he mencionado el prejuicio trivial que desacredita a este artista por el dibujo. Si esto se entiende respecto de los objetos de su dibujo, entonces *es* exacto que no ha elegido las formas simples de los antiguos: en él se expresa el principio auténticamente romántico de la pintura, en su arte predomina lo ideal, puesto que en el arte de los antiguos, en la escultura, y seguramente también en la pintura, predominaba lo real. Si se trata de que él no penetró en las profundidades del dibujo como Miguel Ángel, que no desarrolló lo interior del organismo como él, y que en el desnudo no fue tan audaz como Miguel Ángel, todo eso tiene su fundamento. Pero en ninguna de sus obras originales hay algo que contradiga al verdadero dibujo. Ésta es también la opinión de Mengs, pese a que por lo demás considerase a Correggio como reacción, y que incluso hiciera de él un ecléctico en el arte.

El claroscuro ya es en sí y por sí inseparable del dibujo, porque el dibujo sin luz ni sombra nunca puede expresar la verdadera figura de una cosa. En esto jamás quedará decidido si el estu-

dio profundo del claroscuro ha enseñado o no a
535 Correggio la perfección de las formas que se admira en sus obras, o si *éste* le ha enseñado que la estructura de la figura humana no está constituida ni por líneas puramente rectas ni por *alternancias* de líneas curvas y rectas sino por curvaturas alternas, o a la inversa, si penetró en los secretos del claroscuro por el dibujo, el conocimiento profundo y la certera imitación de la verdad. En definitiva, reunió a estas dos formas del arte en sus obras del mismo modo en que están reunidas en la naturaleza misma.

Pero Correggio no sólo ha logrado lo máximo en el claroscuro del lado de las formas y lo corpóreo en general, sino que también en la parte más general, que consiste en la distribución de las luces y sombras. En virtud de la mezcla y gradación que le son exclusivas, la luz de todo el cuadro es en él, igual que la luz de cada figura singular, una luz única. Lo mismo las sombras. Así como la naturaleza nunca nos muestra distintos objetos con la misma intensidad lumínica y las distintas posiciones y recodos de los cuerpos producen una luz diferente, así también Correggio ha llevado al interior de sus cuadros y a la máxima identidad del conjunto la mayor variedad posible de iluminación y nunca ha repitido la misma fuerza, ni en la luz ni en la sombra. En el caso antes señalado, en que un cuerpo modifica con su sombra la luz de otro, el color particular del cuerpo que arroja la sombra no es indiferente: también esto se encuentra estudiado con el máximo detenimiento en las obras de Correggio. Además de esta parte del claroscuro ejercitó preferentemente el conocimiento de su

disminución, así como la atenuación de los colores por la distancia, es decir, la perspectiva aérea, y también por eso puede ser considerado creador en este arte, aun cuando el sagaz Leonardo da Vinci había descubierto antes que él los primeros fundamentos de la teoría, y el perfecto desarrollo de la perspectiva aérea sólo fue posible cuando fue tratada independientemente de las demás partes, sobre todo del dibujo, en la pintura de paisajes, y en este sentido puede decirse
536 que Tiziano ha colocado su base primera. Todavía tenemos que hablar de la necesidad del claroscuro como forma única de la pintura y de los límites de esta necesidad.

La intuición inmediata enseña a cualquiera que el claroscuro es el único modo posible de conseguir la apariencia de lo corpóreo en el dibujo, incluso sin la coloración. Pero esto no impide que esta forma pueda ser tratada más o menos independientemente y que la verdad pueda estar más subordinada a la apariencia o la apariencia a la verdad. La opinión es ésta: la pintura es el arte en que la apariencia y la verdad tienen que ser una misma cosa, la apariencia verdad y la verdad apariencia. Pero se puede querer la apariencia por ella misma, o bien porque en virtud de la naturaleza de este arte es necesaria para la verdad. En efecto, nunca puede haber en la pintura una apariencia que no sea a la vez verdad; lo que no es verdad tampoco es aquí apariencia; pero se puede representar la verdad como condición de la apariencia o la apariencia como condición de la verdad y subordinar una a la otra. Esto dará como resultado dos clases totalmente distintas de estilo. Correggio, a quien precisamente hemos pre-

sentado como maestro del claroscuro, tiene el primero de estos estilos. La verdad más profunda está totalmente en su arte, pero la apariencia es tratada como lo primero, o la apariencia tiene un valor más amplio que el que se requiere para la verdad en sí y por sí.

Nuevamente no podemos ejemplificar aquí mejor que con la relación entre lo antiguo y lo moderno. Lo antiguo tiende a lo necesario y acoge lo ideal sólo en tanto que es exigido por aquél; lo moderno convierte lo ideal mismo en independiente y necesario; con ello no traspasa los límites del arte, pero pasa a otra esfera del mis-
537 mo. No existe un requisito absoluto en el arte que sea la *ilusión*, la cual surge tan pronto se toma la apariencia por algo más que la verdad *en sí y por sí misma*, es decir, cuando se la toma por la verdad *empírica*, sensible. No existe un imperativo categórico de la ilusión. Pero tampoco existe ninguno en contra. El solo hecho de que el arte sea libre en la producción de la ilusión o de la apariencia para la verdad empírica demuestra que en esto traspasa los límites de la legalidad estricta —hacia el reino de la libertad, de la individualidad, donde el individuo se hace ley a sí mismo—. Ésta es en general la esfera de lo moderno y por eso hay que poner a Correggio como el primero en ella. El estilo en esta esfera es el estilo de la gracia, del donaire, para el que no existe una exigencia categórica, aunque ella nunca es *superflua.* Igualmente se circunscribe a determinados temas, y sólo es bello en Correggio. El estilo de los demás es estilo elevado, severo, porque para éste existe una exigencia absoluta y la apariencia sólo es condición de la verdad.

De esto resulta que en la pintura existe una clase de arte muy elevado, absoluto en su esfera artística, que no utiliza el claroscuro (excepto en la medida en que se exige para la verdad, pero no para la ilusión). Sin duda, el primer estilo de la pintura antigua era de esta clase, en comparación con la de Parrasio y Apeles, a quien se lo considera especialmente el pintor de la gracia. En la época moderna es de esta clase no sólo el estilo de Miguel Ángel sino también el de Rafael, cuyas formas minuciosamente detalladas resultaban a muchos duras y rígidas frente a la suavidad de contornos y las ligeras formas redondeadas de Correggio, poco más o menos como el ritmo de Píndaro o la severidad de Lucrecio pueden sonar toscos y descuidados frente a la delicadeza de Horacio y la dulzura de Tíbulo, de acuerdo con la comparación de Winckelmann. Esto no lo digo en contra de Correggio; él es el primero y único en su esfera (este hombre divino es propiamente el pintor de todos los pintores), como Miguel Ángel lo es en la suya, la del dibujo, aunque la esencia suprema y verdaderamente absoluta del arte sólo apareció en Rafael. Es necesario y está fundado en puntos de vista mucho más generales que cada una de las formas particulares a su vez sea en sí absoluta y pueda erigirse por sí misma en un mundo, como es históricamente el caso, según veremos más adelante. Pero
538 en su particularidad ninguna puede erigirse en lo absoluto sin comprender a las demás, aunque subordinándolas en el todo. Como hemos visto en la música, resulta que todo este arte se vuelca en la armonía, que en sí sólo es *forma* única de la música, aunque se ha hecho independiente

con la degeneración del ritmo. Pero en la pintura se da un caso especial: en ella, como arte ideal en sí, lo ideal necesariamente tiene que aspirar a predominar. En consecuencia, si se observa la pintura dentro de la pintura, esto es el claroscuro, y en ese sentido se lo considera como arte espacial, Correggio es, como ya se ha dicho, el auténtico pintor κατ' ἐξοχήν.

Ya hemos explicado más arriba que la verdad *empírica* es la exigencia *última* en el arte, puesto que, de acuerdo con su primera función, el arte tiene que representar una verdad más elevada que la de los sentidos. Por tanto, si el claroscuro es en sí una forma necesaria sin la cual la pintura no puede ser en absoluto pensada como arte, la perspectiva aérea, en cambio, en la medida en que tiende a una verdad empírica, no puede considerarse como esencial en el arte; y utilizada de otro modo que totalmente subordinada, como hace Correggio, constituye un abuso. El oscurecimiento de los colores en la distancia se basa en la circunstancia empírica y, por tanto, fortuita, de que entre nosotros y los objetos se encuentra un medio transparente que enturbia (la perspectiva lineal, que no se refiere a los colores, se funda en leyes generales del espacio y se refiere al tamaño, la forma y, según esto, a determinaciones generales de los cuerpos). En efecto, es cierto que un cuadro en que se observa la perspectiva aérea nos recordará menos que otro en que no la hay que lo que intuimos es una obra de arte; pero, si se quisiera universalizar este principio, no habría arte en absoluto y, como no puede ser universal, la ilusión, es decir, la identificación de la verdad con la apariencia hasta el grado de la

verdad sensible no puede ser fin del arte. Según todo lo que sabemos sobre los antiguos, éstos no
539 observaron la perspectiva aérea. Ni tampoco los pintores de los siglos XIV y XV, por ejemplo Pietro Perugino, el maestro de Rafael (cuadros en Dresde). Incluso en los cuadros de Rafael se observa muy poco la perspectiva aérea.

El claroscuro se refiere a los efectos de superficie de la luz en general que producen la apariencia de lo corpóreo. En el claroscuro la luz siempre es lo meramente *iluminador* del cuerpo y sólo produce el *efecto* del cuerpo sin ser verdaderamente él mismo. Por tanto, la *tercera* forma es como siempre también aquí aquella que determina la tercera dimensión o la que materializa la luz, o sea, lo que representa a la luz y al cuerpo verdaderamente como uno. Esta forma es el *colorido*. El colorido no se refiere a la luz general del conjunto, más clara o más oscura; su fundamentación son los colores propios de los objetos, a pesar de que, como ya se ha observado en el claroscuro, éstos revierten a su vez sobre la luz general y tienen una influencia determinante sobre los fenómenos del claroscuro.

En lo que sigue habremos de determinar con mayor precisión los grados en los que la luz se enlaza con los cuerpos. Sin embargo, por ahora sólo indicaré lo general.

Los colores más originarios, más simples y puros se encuentran en gran parte aún en los cuerpos inorgánicos, los *minerales*. Los colorantes más universales de la naturaleza parecen ser los metales; pero allí donde desaparece al máximo el carácter metálico se pasa a la completa transparencia. Por primera vez aparece un colorido

peculiar y una coloración viva en las flores y en muchos frutos de las *plantas*, luego en las plumas de los *pájaros,* que ellas mismas son excrecencias de tipo vegetal, en los pelajes coloreados de los *animales,* etc. Tan sencillo como parece el arte del colorido en los cuerpos de un solo color es de difícil, sin embargo, producirlo con todas las posibles determinaciones de la individualidad, pues además de los colores hay que expresar los matices, por ejemplo, de opacidad y de brillo.

El enlace supremo de la luz con la materia, de
540 manera tal que el ser se vuelve totalmente materia y luz, ocurre en la ejecución de la *carne.* La carne es el verdadero caos de todos los colores y, precisamente por eso, no se parece a ninguno en particular sino que es la mezcla indisoluble y más hermosa de todos. Pero, además, esta clase de color totalmente única no es fija, como las otras clases de color, sino viva y móvil. Las emociones interiores, la ira, la vergüenza, el ansia, etc., mueven, por así decirlo, ese mar de color y producen olas tan pronto más suaves, tan pronto más fuertes[4].

Así pues, ésta es la misión máxima del colorido.

(Aquí quiero recordar lo siguiente. Cada forma del arte corresponde también a una dimensión y, en cada forma del arte, la esencia, la sustancia, es aquello que mejor corresponde a su dimensión. Así encontramos que en la música el ritmo es la verdadera sustancia de este arte,

---

[4] Véase en Goethe, *Ensayo de Diderot sobre la pintura.*

porque está subordinada a la primera dimensión. En la pintura lo es el claroscuro, y el colorido es ciertamente la tercera dimensión, en la medida en que en él la luz y el cuerpo son uno, no sólo de modo aparente sino real; pero el claroscuro es asimismo la sustancia de la pintura como tal, porque ésta se basa sólo en la segunda dimensión.)

Quien haya visto los cuadros de *Tiziano,* que en este sentido debe considerarse el primero, tiene la impresión y el sentimiento de que no se puede pensar una identificación más completa de la luz y de la materia que la que él ha alcanzado.

El arte del colorido tiene un desarrollo más amplio en composiciones grandes, en las que su perfección máxima en el *todo* es lo que se puede llamar la armonía de los colores. Aquí la exigencia es que, respecto al color, no sólo se le haga justicia al detalle sino que también el todo produzca una impresión armónica y que mantenga al alma en el máximo placer, por así decirlo, flotando entre el equilibrio perturbado y restaurado, en movimiento y a la vez en calma.

Ya esto permite comprender que la armonía en el cuadro no la produce ni el modo de iluminar ni la amortiguación uniforme del color por el aire. La armonía y el efecto armónico no depende en absoluto del *grado*, como muchos imaginan, sino de la *clase* y la *calidad* de los colores. Gracias a ellas éstos son capaces de producir un tipo de coincidencia muy superior a la que se consigue por medio del equilibrio, que sólo se basa en grados. Los oposiciones máximas existen únicamente en la calidad y, justamente por eso, es posible también el tipo máximo de identidad. Por tanto, las razones de la armonía tienen que ser

buscadas en el mismo sistema originario de los colores y en las exigencias de la vista, de las cuales ya se habló anteriormente.

La luz es el polo positivo de la belleza y un derramamiento de la belleza eterna en la naturaleza. Pero sólo se revela y se manifiesta en la lucha con la noche, que, en cuanto fundamento eterno de toda existencia, no existe ella misma, aunque se demuestra como poder por su constante reacción. En la medida en que las cosas pertenecen a la noche o a la gravedad, tienen una triple relación con la luz. La primera es que se destacan de la luz puramente como negaciones y en cuanto tales se representan en ella. Esto es el *contorno* general. La otra es que del efecto y la reacción de luz y sombra se produce la *apariencia* superior *de la corporeidad*. En realidad el ojo no ve el cuerpo sino sólo su esbozo ideal en la luz, y así la manifestación natural del cuerpo por la luz se basa en el claroscuro. La tercera relación es la de la indiferenciación absoluta de la materia y de la luz, por la cual se enciende la *máxima belleza* en la materia, y lo inmortal se agarra totalmente a lo mortal. A estas tres relaciones corresponden las tres formas necesarias del arte que representan las cosas sólo en la luz y a través de la luz, el dibujo, que únicamente designa la negación, el contorno, por el que la cosa se destaca como particular, el claroscuro, que muestra al cuerpo *como tal* en la luz y, consecuentemente, en la identidad, y
542 por fin el colorido, que en su máxima perfección transforma la materia en luz y la luz en materia, no sólo superficialmente, sino hasta en lo más íntimo.

Estas relaciones de la forma también indican ya las relaciones superiores de los objetos que puede elegir la representación pictórica.

La pintura es el primer arte que tiene figuras y, por tanto, también objetos reales. La música en su significación más elevada sólo expresa el devenir de las cosas, la eterna configuración de la unidad en la pluralidad. La pintura representa cosas ya sucedidas. Por eso mismo, en ella se ha de tratar preferentemente de los *objetos*, pues el objeto indica al mismo tiempo el grado del arte.

Cada grado puede determinarse según la diferente relación de la luz con las cosas corpóreas. Hay tres categorías opuestas o determinaciones de la luz respecto a las cosas. La luz es exterior, inmóvil, inorgánica o es interior, móvil, orgánica. Entre estos dos extremos se encuentran todas las relaciones de la luz.

El grado inferior es aquel en que se representan objetos inorgánicos, sin vida interior, sin color variable. Aquí el principio pictórico puede revelarse a lo sumo en la ordenación en virtud de la cual las cosas, sin estar precisamente en desorden, se disponen en un descuido agradable y casual, lo que permite representarlas cortadas, cubiertas unas por otras, matizadas por medio de sombras y reflejos recíprocos. A esas representaciones se las llama *naturalezas muertas* y son tan secundarias que no sé si cabe tratarlas como una clase de cuadros simbólicos, ya que señalan hacia algo superior, pues expresan las huellas de una acción y de una existencia que no está representada. Por lo menos, el único encanto y lo poético de esta clase de cuadros sólo puede consistir

en que nos permite presentir el espíritu de aquel que ha realizado esta ordenación.

En una escena del *Fausto* de Goethe está expre-
543 sada una especie de naturaleza muerta poética, cuando Fausto está en la habitación de Margarita y describe el espíritu de orden, de satisfacción y la plenitud dentro de la pobreza que hay en ella.

El segundo grado de la representación sería el de los objetos en los cuales el color es exterior, a saber, orgánico pero inmóvil. Es la *pintura* de *flores* y *frutos*. No se puede negar que las flores y los frutos son vivos cuando están frescos, y es posible hacer con ellos una pintura concreta. Pero, por otra parte, esta clase de representación sólo puede tener un valor artístico en su uso alegórico o simbólico. Los colores son en sí simbólicos, un instinto natural los ha elevado a símbolos de la esperanza, la aspiración, el amor, etc. En la medida en que las flores representan estos colores en su sencillez natural, son en sí capaces de un carácter, y un espíritu simple puede expresar su serena intimidad en su ordenación. En la medida en que fuese posible poner en la ordenación de las flores tanto significado que realmente permitiera reconocer un estado íntimo, esta clase de cuadros pertenecería a la alegoría.

El tercer grado sería la representación del color en cuanto que es móvil, orgánico, pero meramente exterior. Éste es el caso de la *pintura de animales*. Móvil en parte, en la medida en que en general las criaturas vivas llevan en sí una capacidad de automovimiento y de cambio, en parte, en la medida en que las zonas descubiertas del animal, por ejemplo, el ojo, realmente tienen un fuego vivo y móvil. Pero el color perma-

nece siempre exterior, porque en los animales la carne no aparece como tal y, por tanto, la representación tiene que limitarse a la copia de sus coloridas envolturas, sus movimientos y, en los ejemplares más poderosos entre los animales, a la copia de la fulguración de sus ojos y del estado que con ellos expresan.

La naturaleza animal en general y los cuerpos animales individuales tienen en sí un significado simbólico, la naturaleza misma se hace sim-
544 bólica en ellos. En consecuencia, los cuadros de animales sólo tienen algún valor artístico o por el relieve del significado simbólico de las figuras mediante una representación *vigorosa* o sólo por una circunstancia superior. Algunos pintores flamencos descendieron hasta la representación de gallineros. Si aún se toleran semejantes cuadros descriptivos es porque también un gallinero permite concluir el interior de una casa, la pobreza o la riqueza del propietario. Los cuadros de animales en que aparecen los animales en acción o en lucha, ya sea entre sí o con hombres, tienen una referencia y un significado superior. La nota inferior de la pintura histórica la dan los *cuadros de caza*.

El siguiente grado del arte es aquel en que la luz es inorgánica externamente, aunque móvil y por lo mismo viva. Es la *pintura de paisaje*. En este género, además del objeto, del cuerpo, la luz como tal se hace objeto. Este género no sólo necesita del espacio para su cuadro sino que busca expresamente la representación del espacio en cuanto tal. Los objetos de los géneros anteriormente citados, por subordinados que puedan estar desde otros puntos de vista, tienen, sin embargo,

un significado en sí y por sí; es posible representarlos de una manera verdaderamente objetiva. En la pintura de paisaje sólo es posible una representación subjetiva, pues el paisaje tiene realidad sólo en el ojo del contemplador. La pintura de paisaje busca necesariamente la verdad empírica, y lo más que puede es utilizar *ésta* como una envoltura a través de la cual deja traslucir una clase superior de verdad. Pero justamente sólo se representa la envoltura, el verdadero objeto, la idea, permanece informe y depende del contemplador descubrirla desde ese ser vaporoso e informe. No se puede negar que las condiciones de la luz general en un conjunto extenso de objetos, según caiga sobre la naturaleza de forma más clara o difusa, más fuerte y nítida, o más suave y, por así decirlo, flotante, provocan ciertos estados de ánimo y, de un modo indirecto, ideas, o más bien sólo despiertan espectros de ideas y no pocas
545 veces levantan el *velo* que nos oculta el mundo invisible. Pero toda intuición de esta clase recae en el sujeto. Vemos que cuanto más pobre es la poesía de una nación, tanto más se inclina a este ser informe. ¡Cuántas oportunidades en Homero para describir paisajes y, sin embargo, ni rastro de ellos! En cambio las canciones de Osián están llenas de descripciones del mundo nebuloso y de la naturaleza informe que lo rodeaba. La belleza de un paisaje depende de tantas contingencias que resulta difícil, hasta imposible, otorgarle en el arte esa necesidad que, por ejemplo, lleva en sí toda figura orgánica. No son causas interiores sino externas y violentas las que determinan la forma, la pendiente de las montañas y los arcos de los valles. Suponiendo que

un artista posea un conocimiento tan profundo de la tierra que en el paisaje que represente extendido ante nuestros ojos sepa representar a la vez los fundamentos y leyes de su constitución, el curso del río formado entre las montañas y los valles, o la violencia del fuego subterráneo que siembra la destrucción, y las corrientes caudalosas que surcan la región, suponiendo que sepa representar todo eso, el momento de la luz que escoja, el grado de iluminación u oscurecimiento que se cierne sobre el conjunto, continúa siendo una contingencia, y como en realidad es a *ella* a la que representa y toma por objeto (puesto que en los otros géneros aparece expresamente sólo como accidente del objeto), como en general aquello que sólo corresponde a la apariencia lo trata como independiente y lo representa en forma autónoma, él mismo está sometido a una contingencia ineludible y retrocede en cierto modo a un grado inferior en la pintura, al del arte informe.

En la pintura de paisajes casi no se encuentra el dibujo como tal; en ella todo se basa en las artes de la perspectiva aérea, por tanto en el tipo completamente empírico del claroscuro.

Así pues, la pintura de paisaje debe ser considerada como una clase de arte absolutamente empírico. La unidad que puede encontrarse en
546 una obra de este tipo siempre recae de nuevo en el sujeto; es la unidad de un estado de ánimo que produce en nosotros el vigor de la luz y de su maravillosa lucha con las sombras y la noche en la naturaleza general. El sentimiento de la falta de significado *objetivo* del paisaje ha inducido al pintor a otorgarle una significación más objetiva animándolo con hombres. Se entiende

que esto siempre es lo secundario, del mismo modo que en las formas superiores del arte el verdadero artista rehúsa darle encanto a su cuadro agregándole un paisaje, porque para él el objeto totalmente suficiente es la figura humana en su significado elevado y en su significación infinita. En el caso admitido, donde la pintura de paisaje anima sus descripciones con hombres, hay que agregarle una necesidad en relación a ellas. Al contemplar un paisaje se reconoce el clima, sobre todo por el color del cielo, puesto que el mundo nórdico, frente a la luminosidad del cielo meridional, está incubado como en una noche auroral y el ojo avezado deduce las formas de los hombres que lo habitan. Por eso, en el paisaje los hombres, diríamos, tienen que haber crecido en el lugar, ser descritos como autóctonos, o bien tienen que ser representados en relación al paisaje como extranjeros, como viajeros, ya sea por una manera extraña de su ser, de su aspecto y hasta de su indumentaria. De este modo pueden reunirse en el paisaje lo próximo y lo lejano con un sentido distinto y provocar sentimientos peculiares que se apoyan en la representación de los mismos.

El último y supremo grado del fenómeno cromático es aquel en que el color es interior, orgánico, vivo y móvil. Y como éste sólo es plenamente el caso de la *figura humana,* ella es el último y más perfecto objeto de la representación pictórica; con ella el arte ingresa en una región en la que en realidad aparecen por primera vez sus productos absolutos y se despliega su verdadero mundo.

El grado inferior es también aquí la mera imitación de la naturaleza y allí donde se la persigue

y se intenta la perfecta coincidencia del cuadro
547 con el objeto surge el *retrato*. De tiempo en tiempo se discute sobre el valor o falta de valor artístico del retrato; sin embargo, parece que se ha comprendido el concepto de retrato y se está de acuerdo sobre él. El retrato, se dice, es la imitación servil de la naturaleza y, en efecto, si no se quiere reducir el arte en general a la mera imitación y declarar a los pintores microscópicos, que no dejan de lado ni un poro de la piel, como los más grandes, no cabe duda que, según tal concepto de retrato, éste ocupa un lugar muy secundario. Pero si por retrato se entiende una descripción tal, que al imitar la naturaleza también traduce su significado, revela y hace visible el interior de la figura, entonces habrá que reconocer, en efecto, el considerable valor artístico de un retrato. El arte de retratar tendría que reducirse, entonces, preferentemente a esos objetos en los que realmente se aprecia un significado simbólico y en los que se puede ver que la naturaleza ha perseguido un bosquejo racional y a la vez la finalidad de expresar una idea. El verdadero arte del retrato consistiría en sintetizar la idea del hombre dispersa en movimientos y momentos aislados de la vida en un momento único y de esta manera hacer que el retrato, ennoblecido por una parte por el arte, se parezca, por la otra, más al hombre, es decir, a la idea de hombre, que a él mismo en cada uno de los momentos aislados. Plinio[5] cuenta de Eufránor que pintó un cuadro de Paris (que por supuesto no fue

[5] *Hist. nat.*, IV, 2.

un retrato) de una clase tal, que al mismo tiempo podía verse en él al juez de las tres diosas, al raptor de Helena y al que mató a Aquiles. Esta representación del hombre *entero* en cada una de sus manifestaciones sería la misión más elevada, aunque, como bien se ve, la más difícil del retrato. Con respecto a la pregunta sobre si la persona debe ser representada en reposo o en acción, es evidente que como toda posible acción supri-
548 me el carácter polifacético de un cuado y fija al hombre en el *momento,* comúnmente es preferible el mayor reposo posible. La única excepción permitida tiene lugar allí donde la acción está tan identificada con la esencia del hombre que a su vez le corresponde como una característica suya. Por ejemplo, representar a un músico practicando su arte sería preferible a representar a un poeta con la pluma en la mano, porque el talento musical aísla más y está más entretejido con la esencia de aquel que lo posee. Por lo demás, la exigencia que necesariamente tiene que cumplir el retrato es la verdad máxima; sólo que no hay que buscarla en el detalle y en lo *meramente* empírico. De esta clase son los cuadros de los pintores antiguos y especialmente de nuestros pintores alemanes, por ejemplo Holbein, quien pintó uno —que puede verse en Dresde— que representa a un alcalde de Basilea con su familia adorando a la Virgen y que ciertamente nadie puede ver sin emocionarse, no sólo porque en él (dicho sea de paso) se puede reconocer, así como en otros cuadros parecidos, el auténtico estilo antiguo alemán, mucho más cercano al italiano que al flamenco, ya que lleva en sí el germen de otro estilo superior que, sin el destino

particularmente desdichado de Alemania, seguramente se habría desarrollado, sino también porque este cuadro tiene un significado *moral* y, como todos los del mismo estilo, evoca en el contemplador los buenos tiempos pasados, la estricta disciplina, la seriedad y la piedad de los mismos.

Quiero señalar aún que los pintores históricos por excelencia, Leonardo da Vinci, Correggio, Rafael, han pintado también retratos; incluso es sabido que Rafael incluyó auténticos retratos en muchas de sus composiciones independientes.

Por fin pasamos al último grado artístico de la pintura.

La aspiración máxima del espíritu es producir *ideas* que se elevan por encima de lo material y lo finito. «La idea de la belleza —dice Winckelmann— es como un espíritu extraído de la materia mediante el fuego que busca generar una
549 criatura según la viva imagen de la primera criatura racional bosquejada en el entendimiento de la divinidad.»

Tenemos que determinar qué medios se encuentran en la pintura para satisfacer esta aspiración y representar las ideas.

Como el arte figurativo es sobre todo la representación de lo general a través de lo particular, sólo se le dan dos posibilidades que le permiten alcanzar las ideas y representarlas en forma real y visible. O bien puede significar lo general a través de lo particular, o bien éste, al significar aquél, también es a la vez lo general *mismo.* La primera clase de representación es la *alegórica,* la otra la *simbólica* (de acuerdo con las explicaciones que ya se dieron antes).

Agregaré aquí algo sobre la *alegoría* en general y después hablaré sobre la alegoría en la pintura.

La alegoría puede ser comparada con un lenguaje *universal* que se basa, no como las lenguas particulares en signos arbitrarios, sino en signos naturales y objetivamente válidos. Es el significado de las ideas a través de imágenes reales, concretas, y, por tanto, el lenguaje del arte y del arte figurativo en particular que, según la expresión de los antiguos, es una poesía muda, tiene que permitir representar sus ideas personalmente, diríamos, por medio de figuras. Pero el concepto estricto de la alegoría que anticipamos aquí es que aquello que se representa signifique algo distinto de sí mismo, que indique algo diferente de él.

La alegoría se distingue tanto del lenguaje como del *jeroglífico*, pues también éste no sólo está arbitraria e innecesariamente ligado al conjunto esencial de lo que debe ser significado y por lo cual es significado sino que, además, es más bien una cuestión de la necesidad que de la intención superior dirigida hacia la belleza en sí y por sí. Por eso, es suficiente que el jeroglífico indique la cosa sólo en general, es indiferente que lo haga de un modo bello o feo. En cambio, se exige de la alegoría que cada signo o imagen no sólo esté enlazada de un
550 modo alegórico sino que sea proyectada y ejecutada con libertad e intención de belleza. La naturaleza es incluso alegórica en todos aquellos seres en los que ha incorporado el concepto infinito de ellos mismos, no como principio de vida y principio de autonomía. De este modo, la flor, cuyo color indica su naturaleza interior o la intención de la naturaleza o, lo que es lo mismo, la *idea,*

es verdaderamente alegórica. El instinto de la alegoría se ha mostrado también en el hecho de que el fondo de todas las lenguas es alegórico, con preferencia en los pueblos más antiguos. Y, sólo por citar algo muy general, ¿cómo se les habría ocurrido a los hombres separar en el lenguaje las cosas en géneros (distribución que aparece en todas las lenguas, no en las especialmente carentes de poesía) sin tener modelos alegóricos, diríamos personales, de estas cosas?

La razón por la cual la pintura en particular es alegórica radica en su misma naturaleza, porque aún no es el arte *verdaderamente* simbólico y mientras no se eleve a éste, como género supremo del arte, sólo puede *significar* lo general a través de lo particular. Pero con respecto a la alegoría en la pintura hay que distinguir dos casos. O bien sólo se la utiliza como *suplemento* en un cuadro que en lo restante es histórico, o toda la invención y composición es alegórica. Lo primero siempre es defectuoso cuando los seres alegóricos que se incorporan no pueden tener un significado *histórico* en el cuadro. Cuando, por ejemplo, en un cuadro que se llama *Descanso en la huida a Egipto*, donde la Virgen descansa bajo un árbol con el niño, mirándolo y al mismo tiempo abanicándolo, se representan ángeles en las ramas, hay que considerarlos aquí realmente como objetos históricos. O si en un cuadro de Albani, que representa el rapto de Helena, Venus toma a Helena de la mano para sacarla de la casa de Menelao y en el fondo del cuadro aparecen Cupidos que se alegran por el hecho, también aquí se incorporan como seres históricos. Si, en cambio, en un cuadro que representa la muerte de un

551 rey moderno, sobre cuyo lecho mortal quizás hasta yacen las insignias del reino, se colocara a un lado al ángel de la guarda con la antorcha inclinada, esto sería una utilización totalmente burda de la alegoría, porque de ninguna manera se puede acoger históricamente al ángel de la guarda en ese cuadro. O bien, cuando en un cuadro de Poussin, que representa el abandono de Moisés en Egipto, aparece el Nilo como dios del río, que oculta su cabeza entre los juncos, entonces es una alegoría muy bella, porque con ella se indica que las fuentes del Nilo son desconocidas; pero cuando además se coloca al pequeño Moisés entre los brazos del dios del río, esta alegoría suprime el sentido del cuadro mismo, porque nadie verá en ello un peligro, pues el niño es entregado más bien a la custodia de un dios responsable que al poder ciego de un elemento irracional.

A mi entender, pues, no existen alegorías parciales en los cuadros, porque esto trae una disonancia en el cuadro; y cuando en un cuadro histórico aparece un ser que en otro sentido tiene que ser pensado como alegórico, también ha de adoptar en él un sentido histórico, de modo que el conjunto tenga el carácter de una representación mitológica.

Cuanto más ilimitado sea el uso de la alegoría, tanto más amplio es su campo en la pintura. En ella la alegoría no tiene otros límites que los *generales* en el arte, es decir, que se evite el exceso y que se represente la idea lo más sencillamente posible. «La sencillez —dice Winckelmann[6]—

[6] Id., t. II, p. 484.

es en las alegorías como el oro sin aditamento y la prueba de su perfección está en que con poco explican mucho; cuando ocurre lo contrario, casi siempre es signo de conceptos confusos e inmaduros.» Con la sencillez surge a la vez la claridad, que por supuesto es relativa y en la que no debe exigirse en demasía gran popularidad, como puede encontrársela en un cuadro de Guido Reni donde agregó un par de rábanos a una Magda-
552 lena arrepentida, muy hermosa por otra parte, para sugerir la sobriedad de su vida. ¿Qué necesidad tiene el artista de recordarnos que la Magdalena arrepentida toma alimentos terrenos? La regla suprema es aquí, como en todo arte, la belleza, y que se evite lo puramente terrible, monstruoso y desagradable. La necesidad imperiosa, como la llama Horacio, la furia de la guerra en Virgilio o los actos diabólicos en Milton podrían realizarse con muy poco éxito en la pintura. Así, en la iglesia de San Pedro en Roma existe un cuadro alegórico que representa la herejía a los pies de los santos en la figura más horrible, como si no tuviese un efecto mucho mejor representada en una hermosa figura femenina con la misma actitud de sumisión y sometimiento.

Además, la alegoría en la pintura puede ser física y referirse a objetos de la naturaleza, o moral, o histórica. Debe considerarse como imagen alegórica de la *naturaleza* el cuadro de Diana con muchos pechos, mientras que en la conocida divinización de Homero la naturaleza es representada de forma muy sencilla bajo la imagen de un niño pequeño. La Noche es figurada con un vestido flotante cubierto de estrellas, el Verano corriendo y con dos antorchas encendi-

das en las manos levantadas hacia arriba. El Nilo y su desbordamiento hasta dieciséis pies, que según la creencia antigua significa la máxima fecundidad, era figurado con el mismo número de niños atrapados sobre la figura colosal del río.

Cabe señalar que las alegorías más elegantes de las artes figurativas llegaron a nosotros en pequeños monumentos de escultura en piedras talladas, después de que el destino del tiempo nos hubo arrebatado los tesoros de la pintura antigua. La escultura no se despoja de golpe de los límites de la pintura; durante varias generaciones conserva el espacio como aditamento necesario y, por tanto, puede tener como la pintura un significado en la mayoría de sus producciones, pero no puede ser auténticamente simbólica.

Hay que observar acerca de las alegorías *morales* que los antiguos no pueden adecuarse a nuestros conceptos, puesto que ellos sólo han
553 valorado las virtudes heroicas o las que elevan la dignidad del hombre, mientras que las otras no han sido ni enseñadas ni buscadas. En lugar de la paciencia y la sumisión existe entre los antiguos la valentía y la virtud viril y magnánima que desprecia pequeñas empresas y hasta la vida misma. Entre los antiguos no se podía encontrar ningún concepto de la humildad cristiana. Todas estas virtudes pasivas, a las que también pertenece, por ejemplo, el arrepentimiento de Magdalena, hay que buscarlas sólo en las imágenes cristianas. Pero tampoco entre los antiguos podían consagrarse al vicio obras de arte, y las representaciones alegóricas del mismo fueron posibles con grandes reservas. El ejemplo más célebre es un cuadro de la Calumnia de Apeles, del que Lucia-

no[7] nos ha dejado la descripción. Apeles pintaba a la Calumnia porque había sido denunciado falsamente por uno de sus compañeros pintores ante Ptolomeo Filóstrato como uno de los responsables de una traición. En su cuadro aparecía sentada a la derecha una figura masculina con orejas largas que le tendía la mano a la Calumnia; en torno a ella estaban la Inocencia y la Sospecha. Del otro lado se acercaba otra figura a la Calumnia, una bella figura aunque encolerizada, sosteniendo una antorcha encendida en la mano derecha y con la izquierda arrastrando de los cabellos a un joven que levantaba las manos al cielo poniendo como testigo a los dioses. Delante de la Calumnia había un hombre grande, como agotado después de una larga enfermedad, que representaba la Envidia. Las acompañantes de la Calumnia eran dos mujeres que la acicalaban y la persuadían, la Falsedad y la Hipocresía. Detrás de ellas iba otra figura ataviada con ropajes negros y desgarrados que indicaba la Vergüenza, que avergonzada y llorosa buscaba a la Verdad.

Se sugerían otras cualidades morales mediante alusiones más remotas como, por ejemplo, la discreción a través de la rosa, porque es la flor
554 del amor que prefiere la reserva o, como dice un antiguo epigramista, porque el Amor le dio la rosa a Harpócrates, al dios del silencio, para que mantuviese en secreto los excesos de Venus. De ahí que los antiguos en las fiestas colgasen una rosa sobre la mesa en señal de que lo que se hablaba debía quedar secreto entre los amigos.

---

[7] *Imag.*, c, 6.

Entre las alegorías *morales* cuento todas las que aludían a situaciones humanas generales. El destino era representado por Láquesis sentada sobre una máscara cómica, haciendo girar el huso y frente a ella una máscara trágica para indicar los diversos juegos del escenario de la vida. La muerte precoz era representada mediante la imagen de Aurora que lleva un niño entre los brazos.

Por medio de la alegoría, así como por el símbolo, la pintura puede elevarse a la región de lo suprasensible. La animación del cuerpo por la introducción del alma es, sin duda, uno de los conceptos más abstractos que se ha hecho sensible alegórico-poéticamente. Prometeo forma un hombre de barro y Minerva sostiene una mariposa sobre su cabeza como imagen del alma, que a la vez resume todas las diferentes representaciones que puede despertar la metamorfosis de esta criatura.

La alegoría *histórica* ha sido especialmente utilizada por los pintores modernos, por ejemplo, los franceses (Rubens), para ensalzar las hazañas de sus reyes, a saber, el resurgimiento de una ciudad por los favores de un príncipe representado en monedas antiguas por una figura femenina que es levantada del suelo por una figura masculina. El cuadro de Arístides representando al pueblo ateniense en todo su carácter, a la vez frívolo y serio, valiente y cobarde, sabio y torpe, fue de estilo supremo, aunque hay que confesar que no podemos hacernos una idea clara sobre él.

Todavía nos falta referirnos a la pintura *simbólica*, pero como de esto se hablará en la plástica, me limito aquí a lo más general. Un cua-

dro es simbólico cuando su objeto no sólo significa la *idea,* sino que es *ella misma.* Vosotros mis-
555 mos podéis ver que de esta manera la pintura simbólica coincide totalmente con la que se llama histórica y designa la potencia superior de la misma. Pero existen diferencias según los objetos. En efecto, éstos pueden ser algo *universalmente humano*, que siempre se repite y se renueva en la vida, o pueden referirse a *ideas* totalmente espirituales e intelectuales. De la segunda especie es *El Parnaso* y *La Escuela de Atenas* de Rafael, que representa simbólicamente a toda la filosofía. Sin embargo, la representación simbólica más perfecta se da a través de figuras poéticas permanentes e independientes de una *mitología* determinada. Así, Santa Magdalena no sólo *significa* el arrepentimiento sino que es el mismo arrepentimiento viviente. Así, la imagen de Santa Cecilia, la patrona de la música, no es una imagen alegórica sino simbólica, porque tiene una existencia independiente de su significación sin perder ese significado. Lo mismo la imagen de Cristo, porque representa intuitivamente la identidad totalmente extraordinaria de la naturaleza divina y humana. Igualmente la imagen de la Virgen con el niño es una imagen simbólica. La imagen simbólica presupone una idea previa que se hace simbólica porque es intuida histórico-objetivamente de una manera independiente. Así como, cuando la *idea* adquiere significado *histórico,* se vuelve simbólica, ocurre a la inversa, lo histórico sólo puede convertirse en una imagen simbólica cuando se combina con la idea y se hace expresión de la idea, y con esto llegamos al concepto auténtico y supremo de la *pintura*

histórica, por la cual suele comprenderse comúnmente todo lo que hasta ahora hemos llamado alegórico y simbólico. De acuerdo con nuestra explicación lo histórico no es sino una clase de lo simbólico.

Sin duda, la historia es el principal objeto de la pintura, porque en ella lo que distingue a dioses y hombres, los objetos más excelsos de la representación pictórica, se reconoce a su vez en el actuar. Pero la mera representación de una acción en sí y por sí nunca elevaría a la pintura al rango que tiene la tragedia o la epopeya en la poe-
556 sía. Cada historia posible es en sí y por sí un hecho aislado que sólo es elevado a la representación artística cuando al mismo tiempo adquiere significado y, al ser universalmente significativo, posibilita la expresión de ideas. Aristóteles dice que Homero prefirió representar lo imposible que es verosímil a lo meramente posible; con razón se exige lo mismo de la pintura, que se eleve por encima de lo ordinariamente posible y que adopte como norma de representación una posibilidad superior y absoluta.

Decíamos que la pintura histórica puede ser representación de ideas, o sea, simbólica, en parte en la expresión que se da a las figuras singulares, en parte por el modo de acaecer el suceso representado. Respecto al primer caso, no satisface nada que sólo afecte a los sentidos y que no penetre en el interior del espíritu. La mera belleza de los contornos no completa lo significativo sin un trasfondo más profundo que no se reconoce a primera vista. Una belleza seria nunca llega a satisfacer y contentar totalmente, porque siempre se cree poder descubrir en ella algo aún

más bello y profundo. De esta clase son las bellezas de Rafael y de los antiguos maestros, «no frívolas y seductoras —como dice Winckelmann— sino bien formadas y plenas de una belleza verdadera y originaria». Por encantos de ese tipo Cleopatra se hizo célebre en todas las épocas e incluso los antiguos han llevado esta digna seriedad a las cabezas de Antonio.

Así pues, hay una dignidad y altura de la expresión que se agrega a la belleza del contorno, o que por primera vez le otorga realmente significado. También se exige del pintor de retratos un ennoblecimiento de la naturaleza común, que puede alcanzar sin perjuicio del parecido, es decir, sin dejar de ser un imitador. Lo que siempre y necesariamente se inventa es la idea, y ésta, cuando hay una expresión de ella en el cuadro, incluso puede darle al retrato un carácter simbólico gracias a un encanto superior.

En lo que se refiere al modo de representar los
557 *sucesos*, la norma *suprema* es aquí, como en todas partes, que el arte tiene que representarnos las formas de un mundo superior y las cosas tal como suceden en él. El reino de las ideas es el reino de las representaciones claras y adecuadas, así como el reino de la manifestación lo es de las inadecuadas, oscuras y confusas. En el reino de la manifestación la forma se separa de la materia, la actividad del ser. En el reino de lo absoluto ambas cosas se identifican, el reposo máximo es la máxima actividad y a la inversa. Todos estos caracteres han de pasar a lo que pretende ser copia de lo absoluto. Difícilmente los designaríamos de otro modo que como lo ha hecho hace tiempo Winckelmann, el padre de toda la ciencia del arte,

cuyas concepciones son aún hoy las más elevadas y seguirán siéndolo siempre. Lo adecuado y perfecto de las representaciones se expresa en el objeto por aquello que Winckelmann llama la *noble sencillez*, y a ese sereno poder, que para aparecer como poder no necesita salir del equilibrio de su ser, es lo que Winckelmann ha llamado la callada grandeza. También aquí volvemos a los griegos como arquetipo. Así como el fondo de los mares siempre permanece tranquilo, por mucho y muy rápidamente que se agite su superficie, la expresión de las figuras griegas muestra un alma tranquila y reposada en todas las pasiones. En la expresión de los dolores y de la rigidez corporal misma vemos triunfar el alma y salir de la figura como una luz divina de imperturbable serenidad. Un alma semejante se expresa en el rostro de Laocoonte y en todo su cuerpo (pues sólo de la escultura se pueden extraer los ejemplos correspondientes al estilo simbólico supremo). «El dolor —dice Winckelmann en su magnífica descripción de esta obra[8]—, el dolor que se descubre en todos los músculos y tendones del cuerpo y que, sin considerar la cara y las demás partes, parece ser experimentado sólo en el vientre dolorosamente contraído, este dolor, sin embargo, se exterioriza sin furia en el rostro
558 y en toda la posición. No lanza gritos espantosos como los que describe Virgilio en su Laocoonte; la abertura de la boca no lo permite; sólo es un temeroso y angustioso suspiro. El dolor del cuerpo y la grandeza del alma están distribuidos y,

[8] *Op. cit.*, t. I, pp. 31 ss.

por así decirlo, equilibrados con igual grandeza en toda la estructura de la figura. Laocoonte sufre, pero sufre como el Filoctetes de Sófocles; su miseria nos conmueve hasta el alma, pero desearíamos poder soportar la miseria como este gran hombre.» Semejante descripción nos permite comprender que *esta* expresión del alma no es la que se da en la experiencia, que es una idea que se eleva por encima de la naturaleza y que el artista tuvo que tener en sí para poder imprimirla en el mármol. Una imagen parecida es la de Níobe con sus hijas. Éstas, sobre las cuales Diana apunta sus mortíferas flechas, están caracterizadas en un estado de angustia indescriptible con una sensibilidad abrumadora, donde la rigidez misma evoca la serenidad y esa elevada indiferencia que se aviene al máximo con la belleza y no modifica ningún rasgo de la figura ni de la estructura.

Después de estas consideraciones podemos remitir todos los requisitos de la pintura de estilo simbólico a uno solo, que todo está subordinado a la belleza, pues ella siempre es simbólica. El artista figurativo tiene que atenerse con respecto a sus objetos a la figura, pues sólo puede expresarla a ella. El poeta, que no construye figuras para la intuición, no ofende necesariamente a la belleza cuando lleva la pasión a la violencia, pero el artista figurativo, remitido sólo a la intuición, se encuentra en el caso de contrariar necesariamente a la belleza si no restringe la expresión de las pasiones a un cierto grado: ciertamente el artista plástico, aún más que el pintor, en parte porque éste dispone de muchos recursos para atenuar por medio de la luz y la sombra de los que no dispone el primero, y en parte por-

que en otro sentido todo lo escultórico implica un poder más grande de la realidad. La limitación de esas severas exigencias que han de hacerse en la escultura se dan también con respecto a
559 la pintura porque, aunque no sea más que alegórica, no deja de ser arte y porque, confundiéndose con la apariencia, puede combinarse más audazmente con lo empírico que la escultura, tiene un juego más libre.

En todas las conmociones violentas del alma se desfiguran los rasgos, así como la posición del cuerpo y todas las formas de la belleza. El silencio es el estado propio de la belleza, como el reposo del mar sereno. Sólo en el reposo la figura humana en general y el rostro pueden ser el espejo de la idea. También aquí la belleza apunta a la unidad y la indiferencia como a su verdadera esencia.

Los antiguos llamaban a lo contrario de este estilo sereno y grandioso *parentirso*, que da origen a un estilo vulgar, que sólo se conforma con las posturas y acciones inhabituales, con un fuego arrogante, con las oposiciones violentas, fugaces y escandalosas. Para producir este confusión en la representación se ha inventado la mayoría de las reglas artísticas de los teóricos modernos sobre la composición y lo que ellos llaman la antimateria. En las obras de este estilo todo es movimiento y uno se encuentra entre sus objetos, según dice Winckelmann, como en una comunidad donde todos quieren hablar a la vez.

Antes que todos los demás artistas modernos fue *Rafael* quien consiguió la serenidad en la grandeza y ese simbolismo superior de la pintura histórica que contiene como expresión de las ideas. Sólo aquel que posee el sentido para cap-

tarlo apreciará la máxima belleza en la serenidad y el silencio de las figuras principales de sus cuadros, que para otros pueden parecer sin vida. De esta clase es su cuadro de *Atila* en el que está representado el momento en que el obispo de Roma incita a este conquistador a emprender la retirada. Todo lo que en este cuadro es de naturaleza sublime, el Papa y su séquito, así como los dos apóstoles, Pedro y Pablo, flotando en el cielo, está pensado en el sentido del sosiego. El Papa aparece con la tranquila seguridad de un hombre venerable que con su sola presencia aplaca una
560 revuelta. Los apóstoles no aparecen en actitud violenta, ni amenazantes ni temibles. En Atila se percibe temor, y esa tranquilidad y el silencio de los que ocupan los puestos más dignos se contrapone a la inquietud y el movimiento del otro lado, donde los clarines anuncian la retirada y todos emprenden el regreso en desorden y consternados. Desde el punto de vista de la *altura* de la invención, Rafael es excepcionalmente grande y, si hasta ahora siempre indicamos en cada una de las formas del arte a alguno que destacara especialmente —en el dibujo a Miguel Ángel, en el claroscuro a Correggio, en el colorido a Tiziano—, tenemos que afirmar que Rafael poseyó todas estas formas equilibradamente y, en consecuencia, es el sacerdote verdaderamente divino del arte moderno. En el dibujo, el poder de espíritu de Miguel Ángel lo impulsó irresistiblemente y casi exclusivamente hacia lo violento, lo vigoroso, lo terrible; sólo en tales objetos se hacía visible la verdadera profundidad de su arte. Correggio restringió su gran arte en el claroscuro a lo delicado, lo suave y lo agradable nueva-

mente con relación a los objetos; necesitaba aquellos que favorecieran preferentemente la aplicación de lo delicado y que permitieran la flexibilidad de los contornos, la galantería de las formas. Finalmente Tiziano, el maestro excelso del colorido, fue circunscrito por él a la verdad y a la imitación. En el alma de Rafael descansaban todas estas formas con igual peso, medida y meta, y como no estaba especialmente ligado a ninguna de ellas en particular, su espíritu se mantuvo libre para la invención más elevada así como para el verdadero conocimiento del carácter de los antiguos, que hasta cierto punto llegó a alcanzar como único entre los modernos. Su fecundidad nunca lo lleva por encima de los límites de lo necesario y, a pesar de toda la suavidad de su ánimo, conserva siempre el rigor de su espíritu. Desprecia lo superfluo, produce lo más grande con lo más simple y así infunde a sus obras una vida tan objetiva que parece que existieran totalmente por sí mismas, desarrollándose a partir de sí mismas y generándose necesariamente. De ahí
561 la verosimilitud de sus obras, aunque se eleve por encima de lo vulgarmente posible; de ahí, dentro de lo sobrenatural, esa máxima naturalidad lindando con la inocencia; ése es el distintivo último del arte.

Hasta aquí se habló del arte de la pintura histórica puramente como tal. Es preciso que aún nos ocupemos todavía de los *objetos* de la pintura histórica. En especial, entra aquí en consideración un problema que no sólo ha interesado a los aficionados sino también a los conocedores: ¿cuáles son los medios que tiene el arte para permitir representar pictóricamente un objeto y

para que sea reconocido como tal? En esta pregunta ciertamente se presupone que la cuestión principal de la pintura histórica es la reconocibilidad concreta y *empírica* del objeto; sólo que esto de ninguna manera puede convertirse en regla pues, en cuanto se lo piensa de manera universal, el requisito se torna absurdo. Por ejemplo, aquel que en el cuadro antes citado de Rafael quisiera reconocer al obispo romano, no sólo en la medida en que es necesario saber su carácter general sino también personalmente en cuanto tal, que se llamó de una manera u otra, tendría que considerar acertadísima la costumbre de los pintores antiguos que colocaban un cartel en la boca de sus figuras con la indicación escrita de su significado. Así pues, siempre hay que restringir la exigencia de comprender un cuadro en su realidad empírica; lo simbólico del cuadro histórico supera ya por sí mismo este punto de vista. No habríamos perdido nada de la elevada belleza del grupo de Laocoonte si Plinio y Virgilio no nos hubiesen enseñado el nombre del que sufre. La exigencia básica es sólo que el objeto sea en sí y de por sí perfecto y claramente reconocible. Si el cuadro es simbólico por su propio objeto, por sí mismo ya pertenece a un cierto círculo mitológico, cuyo conocimiento se presupone de un modo universalmente válido. Si es histórico por su primera intención, la representación pictórica dispone de medios suficientes para describir la
562 época y la nación. No sólo por lo que se llama observación de la moda en la vestimenta, que no por eso debe ser descuidada en objetos antiguos, ya que forma parte de la belleza. También en un cuadro que representa objetos modernos han de

encontrarse, aparte de la vestimenta, medios suficientes para señalar la época, por ejemplo, en desnudos o en un traje no característico de la época. En la *Batalla de Constantino* de Rafael, sin todas las demás señales, el signo de la cruz bastaría para indicar que se representa un acontecimiento de la historia del cristianismo. De aquellos objetos que no pueden ser caracterizados por medios verdaderamente artísticos, se puede decir de antemano y con toda seguridad que no merecen en absoluto ser representados artísticamente. Si, por ejemplo, se ha encomendado a los artistas de un Estado moderno representar hechos especialmente notables de la historia patria, entonces la nacionalidad exigida (= la no-universalidad) es tan extraña como la exigencia de pintar la ética de las acciones —y que entonces se continúe pintando a los soldados con uniformes prusianos—. Tenemos que recordar aquí lo que se observó en la investigación sobre la mitología, que, como nos falta una mitología universal, cada artista puede crearse una mitología especial con la materia que le ofrece su época. No aceptar ningún suceso que no se encuentre en el círculo de la historia que pueda admitirse como universalmente válido es algo a lo que él debe limitarse por razones mucho más profundas que la del temor a no ser comprendido.

Pero, aparte de las condiciones más generales de la comprensibilidad del cuadro histórico, puede agregarse la condición especial de que un acontecimiento depende de otro anterior que se exige necesariamente para ser comprendido. En cuanto a lo primero también puede dudarse en este sentido de si un suceso que merece ser

representado artísticamente acaso no es tan relevante por sí mismo que permite ver en el presente por lo menos el pasado inmediato como, por ejemplo, en el grupo de Laocoonte, que no deja lugar a dudas. A quien se sienta incapaz de ello se le podría recomendar un recurso de los pin-
563 tores más antiguos, que representan los momentos anteriores de la historia en el fondo del cuadro y hacen aparecer al héroe varias veces en la misma pintura. Otro caso sería el de un suceso que se refiriese necesariamente a varios sucesos más alejados en el tiempo y los exigiese para su comprensión. Creo que también aquí he de dudar, aunque, si este requisito realmente pudiera existir, habría que remitirse efectivamente a lo que se propone en los propileos, a saber, un ciclo de representaciones históricas, una serie de cuadros que fijan diversos momentos de una historia coherente. Por supuesto, no hay que tomar esto demasiado en serio, como lo han hecho algunos, exigiendo la continuidad real y absoluta, para la cual sólo bastaría una serie infinita de cuadros.

El principio por el que se decide toda esta investigación sobre la comprensión de los cuadros históricos es, *sin ninguna duda,* el siguiente: el conocimiento histórico del suceso que se representa con todas sus condiciones presentes y pasadas contribuye al disfrute de la obra de arte, sólo que esta clase de placer cae fuera del círculo de intenciones del artista. Su obra no tiene que pedir prestado el encanto a este interés extraño. Muchas figuraciones en obras de arte antiguas no se comprendían y más tarde, gracias a los trabajos de los eruditos, se las descifró; muchas son incomprensibles aún y no por

eso pierden algo de la belleza verdaderamente artística.

Es igualmente incorrecto exigir que en el cuadro se den todos los datos para su comprensión empírico-histórica, y también que el pintor sea, por así decirlo, un profesor de historia que exime al cuadro de ese conocimiento erudito y, en cambio, lo exige del espectador. Lo último es vicioso, *a*) porque no se sabe dónde se debe comenzar con esta erudición y dónde se la debe terminar, *b*) porque a la comprensibilidad empírico-histórica se le da un valor esencial, y su condición se encuentra en algo accidental, a saber, el conocimiento del espectador.

La pintura no tiene que cumplir más que las
564 exigencias internas de ser verdadera, bella, expresiva y de tener un significado *universal,* tal que pueda prescindir de todo estímulo fortuito, incluso del conocimiento del suceso particular empírico que representa. Por eso mismo es erróneo por parte del arte halagar tanto a la erudición como a la ignorancia. El que se siente impulsado a disfrutar correctamente del arte sin renunciar a la más elevada participación de su ánimo en un suceso conocido, puede ver él mismo cómo se pone en actitud de comprender este arte poético mudo, que siempre y necesariamente es o alegórico o simbólico también por su lado histórico. Con esto, su ánimo se emocionará más, pero la intuición artística no ganará nada más que lo que ya hubiese podido alcanzar sin ese conocimiento.

Seguimos a la pintura hasta su máxima expresión externa de la representación histórico-simbólica. Pero, igual que todo lo humano, tan pron-

to como por un lado alcanza la cima, vuelve a descender por el otro, así tampoco la pintura ha eludido este destino. Poco tiempo después de alcanzar el arte supremo, en el mismo escenario de los monumentos más hermosos, se produjo la degeneración más extraña del gusto en el género, que rebaja la pintura histórica a lo inferior y vulgar, la *bambocciada*. Tiene su origen en el holandés Peter Laar, llamado el Bamboccio, quien llegó a Roma a principios del siglo XVII y obtuvo un éxito tan grande con sus bufonadas, caracterizadas por su brillante colorido y una audaz pincelada, que pronto se hicieron del gusto general y fueron favorecidas por los grandes tanto como antes lo había sido el arte auténtico. Hay que reconocer que las primeras *bambocciadas* no carecían de un tratamiento artístico y, por oposición a los cuadros holandeses comúnmente serios, se consideraban sólo como parodias del gran arte. El requisito necesario para el que quiera bromear con su arte es que posea maestría en alto grado. La confusión no llegó a ser tan gran-
565 de como en los tiempos actuales, en que las *bambocciadas* en la poesía y en las otras artes, sin ninguna fuerza ni verdad ni maestría, tienen el éxito más general. Las historias de estas epidemias espirituales se explican alternativamente, aunque lo que nuestro tiempo ha presentado en esta materia inferior ciertamente contrasta con los productos parecidos de la época anterior como toda esta época con aquélla respecto al arte en general. Por lo menos aquéllas eran magistrales en lo inferior, éstas no han llegado incluso en lo más bajo de todo ni siquiera a un grado mínimo de maestría. Rechazo de *Hogarth*.

De esta manera habríamos recorrido todo el círculo de la representación pictórica, elevándose desde la primera imitación simple de objetos muertos hasta la cima y desde allí, descendiendo por el otro lado, hasta lo vulgar.

Enunciaré brevemente las proposiciones que se refieren a la pintura. La última era (Suplemento al § 87): «Las formas particulares de la unidad, en tanto que reaparecen en la pintura, son: dibujo, claroscuro y colorido.» Para aclarar esta proposición no se necesitó más que el concepto de las tres unidades mismas. De esta manera, el dibujo quedó suficientemente caracterizado como la forma real de la pintura y el claroscuro fue descrito como su forma ideal. De aquí se comprenden inmediatamente todas las determinaciones de cada una de estas formas, lo mismo que sus relaciones mutuas. Particularmente en lo que se refiere al colorido, éste es lo que unifica e indiferencia totalmente la apariencia y la verdad, lo ideal y lo real. Por tanto, sólo agrego las proposiciones que se refieren a los *objetos* de la pintura.

§ 88. La pintura tiene que representar sus objetos como formas de las cosas tal como están prefiguradas en la unidad ideal. La música tiene que representar las formas reales, la pintura las cosas como están en la unidad puramente ideal como tal, pues sólo capta lo puramente ideal de las cosas y lo separa totalmente de lo real.

Suplemento 1. En consecuencia, la pintura tiende preferentemente a la representación de ideas por su cara ideal. Cada idea tiene, como
566 lo absoluto, dos caras, una real y otra ideal, o bien

es igualmente real e ideal, pero en lo real, como algo distinto, como un ser y no como *idea. Así pues,* al representar los objetos preferentemente desde su cara ideal, la pintura tiende por necesidad a la representación de las ideas como tales.

Suplemento 2. En la medida en que la pintura significa todos los objetos en general, no inmediatamente y en sí sino sólo en su aspecto general, ideal, es esquematizadora. En cambio, referida a sí misma o en sí es necesariamente alegórica y simbólica.

Nota. Lo que esquematiza es el principio general de la religión moderna. De ahí que predomine en el mundo moderno. (¿Por qué no la escultura?) La *Madre de Dios* de Miguel Ángel = Juno.

§ 89. La pintura es meramente alegórica en aquellos objetos que no se representan en función de sí mismos, pues lo que no tiene significado en virtud de sí mismo sólo lo tiene por otro.

Nota. A esto corresponden los géneros subordinados de la naturaleza muerta, de los cuadros de flores, frutas y en general también los de animales. Todos estos géneros o no son géneros artísticos o tienen un significado alegórico. En cuanto a los cuadros de animales en especial, la naturaleza es hasta cierto punto alegórica en la producción de los animales, señala hacia algo superior, hacia la figura humana, son intentos imperfectos de producir la totalidad máxima. Incluso el carácter que se le otorga concretamente al animal no se expresa en él de forma plena sino que sólo está insinuado y es adivinado. Pero también el carácter conocido del animal no es más que la manifestación parcial del carácter total de

la tierra y, como éste se expresa en su máxima perfección en el hombre, no es sino la manifestación parcial del carácter total del hombre.

§ 90. En el paisaje la pintura es meramente
567 *esquematizadora,* pues en él no se representa lo realmente figurado, limitado y, mediante esto, lo ilimitado, sino más bien a la inversa, aquí se sugiere lo limitado a través de lo ilimitado e informe; lo formado se simboliza por la forma que es informe. Por eso es esquematizadora.

§ 91. Dentro de sus límites, la pintura se eleva a lo simbólico cuando el objeto representado no sólo significa la idea sino que es ella misma.

§ 92. La especie ínfima de lo simbólico está allí donde se contenta con ***lo*** *simbólico que tiene el objeto natural en sí y por sí mismo, es decir, cuando sólo imita.*

Nota. Como aparte de la figura humana no existe ningún objeto natural que realmente tenga un significado simbólico, éste es el caso del *retrato.*

§ 93. El grado superior de lo simbólico está allí donde lo simbólico de la naturaleza vuelve a hacerse condición de algo simbólico superior. Está claro por sí mismo.

§ 94. Cuando lo simbólico de la naturaleza sólo se hace alegoría de la idea superior, surge la ***alegoría*** *de tipo superior.*

Notad aquí que el primer grado de lo simbólico ha sido superado cuando lo simbólico se hace a su vez condición o forma, y no objeto de repre-

sentación. En este sentido, un cuadro alegórico es simbólico en el sentido inferior en la medida en que ciertamente convierte en condición de la alegoría a la figura humana en su belleza, pero es alegórico según su intención superior.

§ 95. La pintura es simbólica sin más cuando expresa ideas absolutas en lo particular, de modo tal que la pintura y lo particular son absolutamente una misma cosa.

§ 96. Explicación. La pintura, en tanto simbólica sin más, puede llamarse en general histórica, en la medida en que lo simbólico, al sig-
568 *nificar otra cosa* es *al mismo tiempo* ***eso mismo*** *y, por tanto, tiene una existencia histórica en sí independiente de la idea.*

§ 97. La pintura histórica es simbólico-histórica cuando lo primero es la idea y cuando se ha inventado el símbolo para representarla. Ejemplos: *El Juicio final* de Miguel Ángel, *La escuela de Atenas* y el *Parnaso* de Rafael.

§ 98. La pintura es histórico-simbólica cuando lo primero es el símbolo o la historia y se la convierte en expresión de la idea. Esto es la pintura histórica en su significado corriente.

§ 99. En la pintura lo simbólico se encuentra en proporción a la expresión de lo absoluto que se ha alcanzado.

§ 100. Por tanto, el primer requisito de la pintura simbólica es la adecuación de las ideas,

supresión de lo confuso en lo concreto —lo que Winckelmann ha llamado la noble sencillez—.

(Notad que esto se dice sólo de la pintura simbólica de estilo supremo, pero no de la pintura en general y absolutamente considerada.)

§ 101. De este requisito se sigue por sí mismo que ser y acción son una misma cosa en el objeto, pues si, por la acción, el ser, la esencia, es confundido en el objeto mediante la forma, se suprime la adecuación de la idea. Por tanto, actividad medida, que no suprime el ser y el equilibrio de la esencia. La serena grandeza de Winckelmann.

§ 102. Como la belleza es lo simbólico en sí y por sí, lo absolutamente simbólico, entonces la belleza es la ley suprema de la representación pictórica.

§ 103. La pintura puede representar lo inferior en la medida en que siendo lo opuesto a la idea es a su vez reflejo de la misma y por tanto
569 *lo inversamente simbólico.* Esta proposición tiene una validez universal para la representación de las bellas artes en general. Sólo puede dirigirse a la esfera de lo inferior en la medida en que allí alcanza de nuevo lo ideal y lo invierte totalmente. Esta inversión es en general la esencia de lo *cómico.* En este sentido también los antiguos tienen representaciones cómicas e inferiores. Con lo cómico sucede lo mismo que con la visión general del mundo, según la cual se puede decir que la sabiduría de Dios se objetiva al máximo en la necedad de los hombres. Así, la

sabiduría suprema y la belleza interior del artista puede reflejarse en la necedad o la fealdad de lo que representa y, sólo en este sentido, lo feo puede convertirse en objeto del arte cuando por ese reflejo, por así decirlo, deja de serlo.

§ 104. Teorema. La completa unificación o indiferencia de ambas unidades, expresada en lo real, es la materia misma considerada en su esencia. Según el § 71, la materia considerada como *potencia* es la unidad real. Pero en la medida en que comprende en sí todas las unidades, es decir, considerada en su esencia, es = indiferencia = tercera unidad.

Suplemento. Para comprender la relación con lo anterior, observo lo siguiente: La construcción de la materia se basa en tres potencias, que son categorías generales, de tal modo que, igual que la materia por aislado, también la naturaleza en su conjunto se basa en ellas. Por la primera potencia la materia es inorgánica, subordinada al esquema de la línea recta, por la segunda es orgánica, por la tercera es expresión de la razón. Pero las mismas potencias se repiten con respecto *al todo* de la propia materia. La materia es en su conjunto inorgánica y, sólo al ser orgánica, y sólo en la tercera potencia, en el organismo humano, es expresión de la razón. Aplicando esto al caso presente, la música es el arte inorgánico, la pintura es
570 orgánica, pues expresa en grado máximo la identidad de la materia y de la luz. Sólo en la tercera forma del arte se hace expresión absoluta de la razón.

Afirmamos ahora: «la completa indiferencia de las dos unidades expresada en lo real es la

materia considerada en su *esencia*». En efecto, la *esencia* de la materia es la razón, cuya expresión inmediata en la materia es el organismo, así como el organismo en cuanto esencia de la materia inorgánica vuelve a simbolizarse en la materia. La primera potencia es lo meramente *inorgánico*, lo unilineal, la cohesión. Por consiguiente, en el arte de la *primera* potencia, que sólo utiliza la primera potencia como medio de la representación, la cohesión se convierte para el cuerpo en *sonido.* La segunda potencia se basa en la identificación de la luz y del cuerpo a través de distintos grados: *orgánica*. Finalmente la tercera potencia es la *esencia,* el *en-sí* de la primera y de la segunda potencia; pues como las distintas potencias sólo se distinguen entre sí porque en la primera el todo aparece subordinado a la finitud mientras que en la segunda el todo aparece subordinado a la infinitud o identidad, entonces en todas las potencias la esencia o el en-sí es lo mismo.

§ 105. La forma del arte en la que la indiferencia de las dos unidades o la esencia de la materia se convierte en cuerpo es la ***plástica*** *en el significado más general de la palabra*, pues la plástica representa sus ideas mediante objetos corpóreos reales, mientras que la música sólo representa lo inorgánico de la materia (la forma, el accidente), y la pintura lo puramente orgánico como tal, la esencia, lo puramente ideal del objeto. La plástica representa a la vez la esencia y lo ideal de las cosas en la forma real; por tanto, en general, la máxima indiferencia de la esencia y de la forma.

Conclusión 1. La plástica está sometida como arte originariamente a la *tercera dimensión.*

Conclusión 2. Así como la música es en su conjunto el arte de la reflexión o de la autoconciencia, la pintura es el de la subsunción o de la
571 sensibilidad, del mismo modo la plástica es preferentemente la expresión de la razón o de la intuición.

Conclusión 3. Sobre la relación entre las tres formas básicas del arte puedo expresarme también así. La música representa la esencia en la forma, en esa medida acoge la forma pura, el accidente de las cosas como sustancia y compone con ellos. Por el contrario, la pintura representa la forma en la esencia y, en la medida en que lo ideal es también la esencia, forma las cosas en la esencia. De ahí que la música sea cuantitativa y la pintura cualitativa. En cambio, la plástica representa la sustancia y el accidente, la causa y el efecto, la posibilidad y la realidad, como una sola cosa.

Expresa, pues, las formas de la relación (cantidad y cualidad identificándolas).

Conclusión 4. La plástica es simbólica por su esencia. Esto se sigue directamente del hecho de que no representa exclusivamente la forma (en cuyo caso sería esquemática), ni exclusivamente la esencia o lo ideal (en cuyo caso sería alegórica), sino ambas en la indiferencia, de modo que ni lo real significa lo ideal, ni lo ideal lo real, sino que ambos son absolutamente lo mismo.

§ 106. Por sí misma la plástica abarca todas las demás formas del arte en cuanto particulares, o: *vuelve a ser en sí misma y en formas aisladas, música, pintura y plástica.*

Esto se infiere de que la plástica representa el *en-sí* de las demás, aquello de lo cual las otras surgen como formas particulares. También la música y la pintura, cada una de ellas contiene todas las unidades en sí. En la música, por ejemplo, el ritmo es la música, la armonía, la pintura, la melodía, la parte plástica, pero la música no abarca estas formas como formas aisladas del arte, sino como unidades de sí misma. Lo mismo la pintura. Sin embargo, existe la opinión de que en la plástica, en cuanto totalidad de todas las formas figurativas del arte, estas formas se encuentran *separadas* entre sí.

Explicación. La música —dijimos— toma
572 como forma la configuración de la unidad en la pluralidad puramente como tal. Pero ésta es a su vez una potencia de la materia considerada según su esencia; por tanto, es posible expresarla también corpóreamente. La música no representa esta unidad mediante cuerpos, sino sólo como acto y en ese sentido idealmente. Pero tan pronto como esa misma unidad es representada realmente en la materia, a saber, en la serie de los cuerpos, entonces puede y tiene que ser expresada en la plástica no *sólo* por la forma sino al mismo tiempo de modo esencial, porque esencia y forma reunidas constituyen el *cuerpo*. Lo mismo puede mostrarse de la pintura. También ella acoge la unidad *ideal* sólo como potencia y, por tanto, como forma. Si bien ésta también tiene que poder ser expresada realmente, o sea corpóreamente, y por la plástica.

De antemano observo que las tres formas del arte, música, pintura y plástica, en la medida en que se repiten en formas aisladas en la plástica,

son la *arquitectura,* el *bajorrelieve* y la *plástica,* ésta en un sentido más estricto, es decir, cuando representa figuras voluminosas y desde todos los ángulos. También expondré la construcción de las tres formas de acuerdo con el orden indicado.

§ 107. La forma del arte inorgánica o la música en la plástica es la arquitectura. La demostración se basa en varios miembros intermedios que son los siguientes:

Que la arquitectura es en general una clase de plástica, es evidente por sí mismo, pues representa sus objetos a través de cosas corpóreas. Pero hay que comprender que es la música en la plástica del siguiente modo. En la plástica ha de aparecer una forma de arte tal que permita retornar a lo inorgánico. Pero, como según su esencia íntima es orgánica, esta tendencia regresiva no podrá tener otro fundamento o ley que aquella por la cual también el organismo retorna a la producción de lo inorgánico en la naturaleza. Ahora bien, el organismo sólo retorna a lo inorgánico en las producciones del impulso artístico de los animales (una proposición que se demuestra en la filosofía de la naturaleza y que aquí sólo se la incluye como teorema). La forma inorgánica, entonces, podrá tener lugar en la plástica sólo de acuerdo con la ley y
573 el fundamento de los impulsos artísticos.

En consecuencia, tenemos que determinarla ahora.

En la filosofía de la naturaleza está demostrado que el llamado impulso artístico de los animales no es sino una orientación o modificación determinada del impulso general de formación; y la demostración más cabal que pueda indicar-

se para esto es que el impulso artístico aparece en la mayoría de las especies como equivalente al impulso de procreación. Así, son las abejas asexuadas las que producen exteriormente las masas inorgánicas de sus celdas. En otras especies los fenómenos del impulso artístico acompañan a los de la metamorfosis o del desarrollo sexual, de modo que una vez desarrollada la procreación desaparece también el impulso artístico. En otras especies las exteriorizaciones del impulso artístico preceden a la época de la fecundación. La consideración anterior nos lleva ya a reconocer cierta identidad entre los productos y el productor en todos los casos del impulso artístico. La abeja produce a partir de sí misma la materia de su panal, la araña y el gusano de seda sacan de sí mismos los hilos de su tejido. Y, si descendemos aún más, el impulso artístico se pierde totalmente en formaciones inorgánicas exteriores que permanecen en cohesión con el productor o el animal. Son de esta clase los productos de los pólipos que habitan en los corales, las valvas de los moluscos y ostras, e incluso los caparazones duros y casi pétreos de muchos insectos, como el del cangrejo, al que por eso se le ha negado el impulso artístico, que en él se pierde totalmente en la producción de ese revestimiento. Aquí la identidad entre lo que produce y lo producido se da en tal grado que, como ha mostrado Steffens, podemos considerar estas producciones como el esqueleto vuelto hacia fuera de las especies animales inferiores. En los grados superiores de la organización la naturaleza consigue por primera vez revertir esa masa inorgánica hacia el interior y someterla a las leyes del

organismo. Tan pronto como se ha logrado eso hasta cierto punto, por ejemplo, en las aves, cuyo sistema óseo es, por otra parte, todavía muy imperfecto, la masa inorgánica ya no aparece
574 en una identidad inmediata con el productor, pero, a pesar de ello, no pierde totalmente la cohesión con él. El impulso artístico se exterioriza más libremente en la construcción de los nidos de los pájaros; aquí tiene lugar una evidente selección, y el producto recibe la impronta de una vida superior e interior.

Esta apreciable libertad va más lejos aún en la formación de un producto independiente del ser orgánico, aunque perteneciente a él, en la construcción del castor.

Resumiendo todas las circunstancias, resulta la ley de que lo orgánico produce lo inorgánico siempre sólo en la identidad o en la relación consigo mismo y, si la aplicamos al caso superior, la producción de lo inorgánico por el arte humano, se da que *lo inorgánico, como no puede tener un significado simbólico en sí y por sí, tiene que ofrecerlo en la producción por el arte humano mediante la relación con el hombre y la identidad con él* y, por tanto, como esta relación y posible identidad no puede ser, en el perfeccionamiento de la naturaleza humana en sí, una relación inmediata, corpórea, sino una relación indirecta, mediada por el concepto, por estas razones, la plástica, en cuanto que produce en lo inorgánico, ha de producir algo que sea exterior con *relación* al hombre y a su necesidad, aunque independiente de él y bello en sí y, como esto sólo sucede en el caso de la arquitectura, entonces se sigue que ha de ser arquitectura.

Notas diversas.

1. Que arquitectura = música resulta ante todo del concepto común de lo inorgánico, pues la música es en general la forma inorgánica del arte.

2. Una pregunta que nos impone por sí misma la construcción propuesta de la arquitectura es: ¿hasta qué punto puede tenerse en cuenta entre las bellas artes un arte que, subordinado a la necesidad, sirve a un fin exterior a él? El arte bello es en sí absoluto; por tanto, carece de fin externo, no es cosa de la necesidad. Por esta razón muchos
575 excluyeron concretamente a la arquitectura. Lo siguiente resuelve esta aparente contradicción. El arte como arte bello no puede estar subordinado a ningún fin, esto es un axioma de su correcta concepción y, en la medida en que está subordinado, deja de ser arte bello. La arquitectura, por ejemplo, si *sólo* tuviese como fin la necesidad y la utilidad, no sería arte bello. Sin embargo, para la arquitectura como arte bello, la utilidad y la relación con la necesidad sólo es *condición* y no principio. Toda clase de arte está ligada a una forma determinada de la manifestación que existe más o menos independiente de ella y se eleva a la categoría de arte bello sólo por poner en esta forma el sello y la imagen de la belleza. Así, con respecto a la arquitectura, la *finalidad* es precisamente la forma de la manifestación, pero no la esencia, y en la misma proporción en que unifica forma y esencia y en que a su vez convierte esta forma, que en sí se dirige hacia la utilidad, en la forma de la belleza, también se eleva al arte bello. Toda belleza es en general indiferencia de la esencia y de la forma,

representación de lo absoluto en algo particular. Lo particular, la forma, es precisamente la referencia a la necesidad. Pero, si el arte coloca en esta forma la expresión de la esencia absoluta, entonces sólo se tiene en cuenta esta indiferencia de la forma y de la esencia, y no la forma *por sí misma*; y la relación particular o la referencia particular de esta forma a lo útil y necesario se pierde totalmente, puesto que en general sólo es intuida en la identidad con la esencia. Así pues, la arquitectura como arte bello se encuentra por completo fuera de la referencia a la necesidad que sólo es forma (cómo y en qué medida, eso habrá que analizarlo con mayor detenimiento más adelante), pero en este caso la forma ya no es considerada en sí sino sólo en la indiferencia con la esencia.

Para aclarar este punto nos servirán aún otras *observaciones*.

a) El arte bello nunca se suprime ni se hace
576 imposible por condiciones y limitaciones exteriores, por ejemplo, en las pinturas al fresco, donde no sólo se prescribe un espacio determinado con un tamaño determinado sino también una forma.

b) Hay especies de la arquitectura en las que la necesidad, la utilidad, desaparece por completo y sus obras son la expresión de la necesidad de ideas independientes y absolutas, donde hasta se vuelve simbólica, en los templos (templo de Vesta, según la imagen de la bóveda celeste).

c) Lo que en la arquitectura se refiere propiamente a la necesidad es el interior, donde la exigencia de belleza se realiza de un modo mucho más accidental que en el exterior.

Conclusión. La arquitectura construye necesariamente siguiendo relaciones aritméticas o geométricas porque es la música en el *espacio.* En lo que sigue se contiene la demostración.

1. Antes se demostró que naturaleza, ciencia y arte en sus distintos grados observan la sucesión de lo esquemático a lo alegórico y de allí a lo simbólico. El esquematismo más originario es el número, donde lo formado, lo particular, es simbolizado por la forma o lo general mismo. Por tanto, lo que se encuentra en el ámbito del esquematismo está subordinado a la determinación aritmética en la naturaleza y en el arte. La arquitectura, como música de la plástica, se rige neccsariamente por relaciones aritméticas, pero como también es música en el espacio, diríamos, música fijada, estas relaciones son al mismo tiempo proporciones geométricas.

2. En las esferas inferiores tanto del arte como de la naturaleza rigen proporciones aritméticas y geométricas. También la pintura está totalmente subordinada a ellas en la perspectiva lineal. En los grados superiores de la naturaleza y también del arte, allí donde el arte se hace verdaderamente simbólico, se libera de los límites de una legalidad meramente finita; se introduce la legalidad superior, que es irracional para el entendimiento y sólo es captada y comprendida por la razón: en la ciencia, por ejemplo, las proporciones superiores, que sólo comprende la filosofía, la ciencia simbólica entre las tres ciencias fundamen-
577 tales, y en la naturaleza, la belleza de la figura que sólo es captada por la imaginación. Aquí ya no se encuentra la expresión de una mera legalidad finita en la naturaleza, se convierte en ima-

gen de la identidad absoluta, el caos en lo absoluto; lo geométricamente regular desaparece y se introduce la legalidad de un orden superior. Lo mismo ocurre en el arte, en la plástica en particular, que, al ser más independiente de las proporciones geométricas, libremente representa y toma en consideración sólo las de la belleza en sí misma. Pero como la arquitectura no es sino un *retorno* de la plástica a lo inorgánico, en ella la regularidad geométrica aún afirma sus derechos, y por primera vez se la deja de lado en los grados superiores.

La última demostración no nos lleva más que a reconocer la dependencia de la arquitectura de la regularidad geométrica. Por eso sólo la comprendemos desde su lado natural y todavía no como arte independiente y autónomo.

La arquitectura sólo puede aparecer como arte bello y libre en la medida en que es expresión de *ideas,* imagen del universo y de lo absoluto. Pero, según el § 62, sólo la figura orgánica en su perfección es imagen real de lo absoluto y, por tanto, expresión directa de las ideas. En efecto, la música, a la que corresponde la arquitectura entre las formas de la plástica, está eximida de representar figuras porque representa el universo en las formas del primer y más puro movimiento separado de la materia. Pero la arquitectura es una forma de la plástica y, si es música, es música *concreta.* No puede representar al universo sólo por la forma, tiene que representarlo a la vez en esencia y forma.

La figura orgánica tiene una relación inmediata con la razón, pues es su manifestación más próxima y ella misma es la razón intuida real-

mente. Con lo inorgánico la razón sólo tiene una relación mediata, a saber, a través del organismo, que es su cuerpo inmediato. Así pues, la primera relación de la arquitectura con la razón segui-
578 rá siendo siempre sólo mediata y, como la relación sólo puede establecerse por el concepto del organismo, es una relación absolutamente mediada por *concepto.* Pero si debe ser un arte absoluto, entonces tiene que ser en sí mismo y su identidad con la razón ha de establecerse sin mediación. Esto no puede ocurrir por el hecho de que en la materia *sin más* se exprese sólo un concepto de fin, pues el concepto de fin acompaña a la expresión más perfecta, si bien no *procede* del objeto, pero tampoco lo trasciende. No es el concepto inmediato del objeto mismo sino de otra cosa que se encuentra fuera de él. Por el contrario, en el organismo el concepto pasa íntegramente al objeto, de modo que lo subjetivo y lo objetivo, lo infinito y lo finito se identifican verdaderamente en él y por eso se vuelve imagen de la razón en sí mismo y por sí mismo. Si la arquitectura pudiera llegar a ser arte bello *directamente* por la expresión de un concepto de fin, no se comprendería por qué esto no se le permite también a las demás artes, por qué, así como hay maestros de obra, no debería haber también, por ejemplo, maestros del vestido. En consecuencia, lo que hace de la arquitectura un arte bello ha de ser una identidad más íntima, que al parecer proceda del objeto mismo, una verdadera mezcla con el concepto. En la obra de arte exclusivamente mecánica esta conexión siempre es sólo objetiva. (Con esto se da la última respuesta a la primera pregunta.)

Sin duda fue el sentimiento de esta relación lo que dio origen a la opinión dominante sobre la arquitectura. En efecto, mientras la arquitectura es esclava de la mera necesidad y sólo es útil, también es *sólo* esto y no puede ser al mismo tiempo bella. Sólo lo es cuando se independiza de la necesidad, pero como no puede hacerlo absolutamente, por cuanto que por su última referencia siempre vuelve a estar limitada por ella, se hace bella sólo cuando se independiza también de *sí misma*, por así decirlo, cuando se convierte en la *potencia* y la libre imitación *de sí misma*. Entonces, cuando junto con la apariencia alcanza al mismo tiempo la realidad y la utilidad sin buscarlas intencionadamente como utilidad ni como realidad, se hace arte libre e independiente y, al convertir en objeto el objeto ligado ya al concepto de fin, es decir, el concepto de fin mismo a la vez que el objeto, éste es *para ella*, en cuanto arte superior, una identi-
579 dad objetiva de lo subjetivo y objetivo, del concepto y de la cosa, y, por tanto, algo que tiene realidad *en sí*.

A pesar de que la representación corriente de la arquitectura como arte de constante imitación, del arte de la construcción como arte de la necesidad, no suele derivarse de esta manera, es preciso plantear este razonamiento para fundarla, si es que realmente debe ser fundada.

En lo que sigue presentaré esta concepción más en detalle, por ahora basta con conocerla en general. Para abreviar diré que, según esta concepción, todas las figuras aparentemente libres de la arquitectura, de las que nadie puede negar que les corresponda una belleza en sí, son imitacio-

nes de las formas del arte de construcción más tosco y, en particular, de la construcción con madera, que es la más sencilla y la que menos elaboración exige; por ejemplo, quc las columnas del arte bello de la construcción se copiaron de troncos de árbol que se colocaron sobre la tierra para sostener el techo de las primeras viviendas. En su primera aparición esta forma fue cuestión de necesidad, pero después, cuando fue imitada por arte y elaboración libre, se elevó a una forma del arte. Se dice que los triglifos del orden dórico de columnas fueron originariamente cabezas salientes de los travesaños, luego se conservó su apariencia sin la realidad, con lo cual también esta forma se hizo una forma libre del arte.

Baste por ahora esto para conocer en general esta concepción.

Lo que es cierto en esta opinión salta a primera vista, a saber, que la arquitectura como arte bello tiene que ser por sí misma, como arte de la necesidad, la potencia, o tiene que tomarse a sí misma en cuanto tal, como forma, como cuerpo, para ser un arte independiente. Esto ya lo hemos afirmado. Pero ¿cómo la forma de la que el arte de la construcción se sirvió como oficio puede llegar a ser directamente por la libre imitación o la parodia —*por* ese tránsito de lo real a lo ideal— una forma bella en sí? La respuesta a esta pre-
580 gunta es mucho más profunda y nadie querrá afirmar con seguridad que toda forma necesaria, únicamente por el hecho de haber sido imitada sin necesidad, pueda convertirse en una forma bella. Es completamente imposible también derivar todas las formas de la bella arquitectura de esta mera imitación. Para ello se requiere un princi-

pio superior que deduciremos ahora. Con este fin adelanto las siguientes proposiciones:

§ 108. Para ser arte bello la arquitectura tiene que representar la finalidad que hay en ella como finalidad objetiva, es decir, como identidad objetiva del concepto y de la cosa, de lo subjetivo y lo objetivo.

Demostración. Según el § 19, el arte es en general sólo representación objetiva o real de la identidad de lo general y particular, de lo subjetivo y objetivo, tal que estos factores aparecen unificados en el objeto.

§ 109. Teorema. La finalidad objetiva o la identidad de lo subjetivo y objetivo *es originaria,* es decir, independiente del arte, *sólo en el organismo.* Se sigue de lo que ya fue probado antes en el § 17.

§ 110. La arquitectura como arte bello tiene que representar el organismo como esencia de lo inorgánico y, por tanto, las formas orgánicas como preformadas en lo inorgánico. Éste es ese principio superior según el cual han de ser juzgadas las formas de la arquitectura. La primera parte de la proposición hay que probarla así: la arquitectura es la forma inorgánica de la plástica según el § 107. Pero según el § 105, conclusión 2, la plástica es expresión de la razón como esencia de la materia. Y la imagen real inmediata de la razón está expresada, como se demostró en el § 18, en el organismo. En consecuencia, lo inorgánico no puede tener una relación directa y absoluta con la razón, es decir, una relación *tal* que no se base

en la mediación a través de un concepto de fin sino que se base en la identidad inmediata con la razón misma, excepto en la medida en que, así como la razón en cuanto esencia, el *en-sí* del orga-
581 nismo, es representada directamente en éste, del mismo modo el organismo vuelve a ser representado como la esencia o la raíz de lo inorgánico en aquél. Entonces tampoco la arquitectura puede ser plástica, es decir, expresión directa de la razón como absoluta indiferencia de lo subjetivo y lo objetivo sin representar el organismo como esencia, el en-sí de lo inorgánico.

La segunda parte de la proposición se deriva por sí misma de la demostración de la primera, pues como la arquitectura no debe franquear los límites de lo inorgánico, como es la forma del arte inorgánica, sólo puede representar el organismo como esencia de lo inorgánico representando al primero comprendido en lo segundo, o sea las formas orgánicas como preformadas en lo inorgánico.

La explicación ulterior sobre la manera de satisfacer esta exigencia resultará de lo siguiente.

Suplemento. Lo mismo puede expresarse así: *La arquitectura como arte bello tiene que representar lo inorgánico como alegoría de lo orgánico,* pues debe representar lo inorgánico como esencia de lo orgánico, aunque en lo inorgánico, es decir, de tal modo que lo inorgánico no sea orgánico sino que sólo signifique lo orgánico. Pero precisamente esto es la naturaleza de la alegoría.

§ 111. Para ser arte bello la arquitectura tiene que ser ella misma, en tanto arte de la necesidad, potencia o imitación.

Demostración. Según su fondo último permanece subordinada respecto al fin, ya que lo inorgánico como tal sólo puede tener una relación mediata con la razón, por tanto, nunca un significado simbólico. En consecuencia, para obedecer por una parte a la necesidad y, por otra, para elevarse por encima de ella y volver objetiva la finalidad subjetiva, tiene que convertirse ella misma en objeto, imitarse a sí misma.

Nota. Se sobreentiende que esta imitación sólo debe llegar hasta el punto en que se ponga realmente una finalidad en el *objeto.*

Hay que realizar la demostración aún de otra
582 manera. La arquitectura tiene que expresar el organismo como la *idea* y la esencia de lo inorgánico (según el § 110). Como consecuencia del *suplemento,* esto significa que ella tiene que sugerir lo orgánico por lo inorgánico, convertir éste en alegoría y no en lo orgánico *mismo.* Consecuentemente, por un lado, exige una identidad *objetiva* del concepto y de la cosa, pero, por el otro, no una identidad *absoluta* como existe en el ser orgánico mismo (pues entonces sería escultura). Al no imitarse más que a sí misma como arte mecánico, las formas de este último arte se harán formas de la arquitectura como arte de la necesidad, pues las primeras son, por así decirlo, objetos de la naturaleza, que existen independientemente del arte ya como tales y, dado que están proyectados para un fin, expresan una identidad objetiva del concepto y de la cosa que se parece hasta cierto punto (por la objetividad) a la identidad del producto orgánico natural, pero por otro lado —puesto que esa identidad no era originariamente *absoluta* (sino sólo producida

por el arte mecánico)— sólo es una sugerencia, una alegoría de lo orgánico.

Así pues, al imitarse a sí misma como arte mecánico, la arquitectura cumple las exigencias del arte *al mismo tiempo que* satisface las exigencias de la necesidad. Es independiente de la necesidad y, sin embargo, satisface a la vez la necesidad, y por tanto alcanza la síntesis perfecta de su forma o de lo peculiar en ella (que consiste en ser un arte originariamente dirigido a un fin), y de lo general y absoluto del arte, que consiste en una *identidad objetiva* de lo subjetivo y objetivo; en consecuencia, satisface el requisito que le impusimos desde un principio (§ 107, nota 2).

Conclusión. Todas las formas de la arquitectura en las que está expresada una alegoría de lo orgánico a través de lo inorgánico son bellas en sí, ya sea que surjan por imitación de las formas de este arte como arte de la necesidad o por libre producción.

Ahora bien, esta proposición puede valer como
583 principio general de la construcción y del juicio de todas las formas arquitectónicas. Por una parte, al reducir el principio de que la arquitectura es una parodia del arte mecánico de construcción a la condición de que por esa objetivación sus formas se hacen alegóricas para lo orgánico, se deja a este arte libre en otro sentido para trascender esta imitación, con lo cual sólo satisface la exigencia general de representar lo orgánico como preformado en lo inorgánico.

Aún podemos observar aquí de un modo general que el arte puede imitar lo inorgánico también en otro sentido, sólo en esa relación con lo orgáni-

co. El arte del *drapeado* y de las vestiduras, que puede ser considerado la arquitectónica más perfecta y hermosa, no constituye la parte más mínima del arte plástico. Pero expresar plásticamente la vestidura por sí misma no sería misión del arte. Sólo como alegoría de lo orgánico, como sugerencia de formas superiores del cuerpo orgánico, es una de las partes más bellas del arte.

§ 112. La arquitectura toma como modelo preferentemente al organismo vegetal, pues, según el suplemento al § 110, es una alegoría de lo orgánico en la medida en que es identidad objetiva de lo general y particular. Pero el organismo κατ' ἐξοχήν sólo es el del animal y, dentro de éste, el humano, frente al cual el organismo vegetal se comporta como alegoría. Por eso la arquitectura está formada preferentemente según el modelo del organismo vegetal.

Nota. Hay que comprender la planta como alegoría de lo animal sobre todo porque en ella predomina la particularidad y, por tanto, lo general es preformado por la particularidad. (Máxima similitud entre el organismo humano y el vegetal.)

Explicación. Podemos seguir el cercano parentesco de la arquitectura con el mundo vegetal desde el grado inferior del arte más tosco, donde muestra la inclinación casi exclusivamente instintiva a este modelo. La llamada arquitectura
584 *gótica* muestra este instinto aún de forma completamente burda, pues en ella el mundo vegetal tomado como modelo no está modificado por el arte. No se necesita más que mirar las obras auténticas de la arquitectura gótica para reconocer en todas sus formas las formas no modifica-

das de la planta. En lo que se refiere a lo especialmente característico, la base estrecha en proporción a la circunferencia y a la altura, tenemos que representarnos un edificio gótico, por ejemplo, una torre, como ser la catedral de Estrasburgo y otras, como un árbol inmenso que desde un tronco relativamente angosto se expande en una copa inmensa que extiende por los aires sus ramas y gajos en todas las direcciones. La cantidad de construcciones más pequeñas colocadas en el tronco principal, los torreones, etc., por los cuales el edificio se extiende por todas partes a lo ancho, son sólo representaciones de estas ramas y gajos de un árbol que, por así decirlo, se ha hecho ciudad, y sobre todo el follaje espeso y tupido alude directamente a ese mismo modelo. Las construcciones secundarias que se añaden muy cerca en el suelo de las obras auténticamente góticas, como las capillas laterales en las iglesias, indican la raíz que este gran árbol extiende debajo en torno suyo. Todas las peculiaridades de la arquitectura gótica expresan esta relación, por ejemplo los llamados cruceros en los claustros, que representan una serie de árboles cuyas ramas superiores se inclinan unas hacia las otras y se entretejen formando así una bóveda.

Para la historia de la arquitectura gótica observo que es un error evidente señalar a los godos como autores del gusto que lleva su nombre y afirmar que llevaron esta forma de la arquitectura a Italia. Los godos, al ser un pueblo totalmente guerrero, no llevaron ni arquitectos ni otros artistas a Italia y, una vez que se radicaron allí, se sirvieron de los artistas autóctonos. Sólo que

entre ellos el gusto estaba ya en decadencia y los godos tendieron a evitarlo estimulando el talento artístico y favoreciendo la ejercitación artística evidentemente a través de sus príncipes. La opinión corriente hoy día es que los sarracenos
585 trajeron este arte de construcción a Occidente, por cierto, primero a España, desde donde se extendió por Europa. Entre otras razones se aduce que esta arquitectura debió proceder de un clima muy cálido, en el que se buscaba sombra y fresco. Pero esta razón podría invertirse y considerar la arquitectura gótica mucho más autóctona. Cuando Tácito dice de los antiguos germanos que no han tenido templos y que han adorado a sus dioses al aire libre bajo los árboles y, habiendo estado cubierta Alemania en los tiempos más antiguos por grandes bosques, puede pensarse que al comienzo de la civilización los alemanes imitaron el antiguo modelo de sus bosques en la manera de construir, especialmente los templos, y que de este modo el arte gótico era originariamente oriundo de Alemania, desde donde se trasplantó con preferencia a Holanda e Inglaterra, donde, por ejemplo, el palacio de Windsor está construido en este estilo, y donde se encuentran las obras más puras de ese estilo, mientras que en otras partes, por ejemplo, en Italia, sólo existió mezclado con el estilo moderno italiano. Son distintas posibilidades sobre las que sólo pueden alegarse razones históricas. Pero a mí me parece que existe realmente semejante razón, puesto que los orígenes del arte gótico se remontan más lejos. En efecto, existe un parecido admirable y que salta a la vista entre la arquitectura india y la gótica. Seguramente, a nadie

que haya visto dibujos de paisajes y edificios indios de Hodges se le puede escapar esta observación. La arquitectura de los templos y pagodas es totalmente dc tipo gótico. Tampoco a los edificios comunes les faltan las columnas góticas y las torretas puntiagudas. Además, el follaje como decoración arquitectónica es de origen oriental. El gusto exuberante de los orientales, que siempre evita lo limitado y tiende a lo ilimitado, se reconoce innegablemente a través del arte gótico y es superado en lo colosal por la arquitectura india, que presenta edificios que aisladamente se parecen al contorno de una gran ciudad así como a la vegetación más gigantesca de la tierra. Cómo este gusto originariamente
586 indio se ha difundido después en Europa es una cuestión cuya respuesta dejo al historiador.

El gusto colosal en el arte de la construcción se ha expresado de una manera distinta en Egipto. El aspecto eternamente invariable del cielo, los movimientos uniformes de la naturaleza, llevaron a este pueblo hacia lo fijo, lo invariable, un sentido que se ha perpetuado en sus pirámides. Según todo lo que sabemos, es precisamente este sentido dirigido hacia lo inmutable lo que impidió a los egipcios construir con otro material que no fuera la piedra. De ahí la forma cúbica de todas sus obras; la forma más liviana y redonda, cuyo modelo fue tomado por la arquitectura de los árboles y de los troncos utilizados en la primera arquitectura con madera, no pudo prosperar entre ellos.

Pasamos a la imitación superior de la forma vegetal en la arquitectura más noble.

La arquitectura gótica es totalmente naturalista, burda, mera imitación directa de la naturaleza,

en la que nada recuerda al arte intencionado y libre. La primera columna dórica, todavía tosca, que representa un tronco cortado, ya me eleva al ámbito del arte, pues me muestra la elaboración mecánica imitada por el arte libre, por tanto, un arte elevado por encima de la carencia y la necesidad, orientado a lo bello y significativo en sí. En su forma se expresa el origen indicado de la columna dórica y la reversión del gusto que imita la cruda naturaleza. El gusto gótico tiene que estrechar la base y extender la parte superior porque representa el árbol deformado. La columna dórica es como el tronco cortado más ancho hacia abajo y se reduce hacia arriba. Aquí la planta ya se ha hecho alegoría del reino animal, porque en ella está suprimida la cruda efusión de la naturaleza y con ello se indica que no existe para significar por ella misma sino para otra cosa. Aquí el arte expresa más perfectamente la naturaleza y diríamos que la mejora. Elimina lo superfluo y lo que sólo pertenece a la individualidad y úni-
587 camente mantiene lo significativo. El árbol, en parte por sí mismo y en sí mismo, se hace alegoría de lo orgánico superior, porque, como éste, termina hacia arriba con la cabeza y hacia abajo con el pie; en parte se hace alegoría en relación al todo, donde significa la columna de un todo orgánico a través de la cual éste se eleva desde la tierra a la región superior del éter. Así como en la naturaleza la planta no es más que el preludio y por eso, diríamos, la base del desarrollo superior en el reino animal, así también se la muestra aquí; la columna es el apoyo, por así decirlo, el pedestal que sostiene una construcción superior que ya anuncia más ple-

namente las formas de la organización animal; sólo en su cima, allí donde roza con la formación superior y casi ingresa en ella, puede mostrar su propia riqueza y, como en la columna corintia, enredarse en hojas que a su vez sostienen formas más elevadas, cuya liviandad y delicadeza indica su naturaleza superior y es como si nos hiciera olvidar que están sometidas a las leyes de la gravedad.

Ahora se trata de probar más estrictamente la alegoría de lo orgánico superior en las formas singulares de la arquitectura.

§ 113. La alegoría de lo orgánico superior se encuentra en parte en la simetría del conjunto, en parte en la terminación del detalle y del conjunto hacia arriba y hacia abajo, con lo cual llega a ser un mundo cerrado en sí. Ya se ha observado en la pintura que, cuando la naturaleza alcanza la máxima indiferencia y totalidad en lo orgánico, y especialmente en el cuerpo animal, adquiere una doble polaridad, polaridad de este y oeste (de arriba hacia abajo se da diferencia, polaridad *real,* hacia los lados sólo ideal). Por eso ella produce por pares los órganos más nobles, es decir, aquellos en los cuales ha alcanzado al máximo esa última indiferencia, y hace que el producto orgánico se divida en dos mitades simétricas que se parecen más o menos al proyecto de la naturaleza. Esta *simetría*, que se exige más o menos en la parte arquitectónica de la pintura, se exige de un modo aún más estricto en la arqui-
588 tectura y, para que éste coincida perfectamente con la estructura del cuerpo *humano,* se exige que la línea que divide las dos mitades simétri-

cas no sea horizontal sino perpendicular, que vaya desde arriba hacia abajo. Esta simetría se exige tan decisivamente en todas las obras de arquitectura que pretenden ser bellas como se exige en la figura humana y su contravención se tolera tan poco como una cara torcida o una cara que parece estar compuesta de dos mitades que no se corresponden.

La segunda forma que indica la condición orgánica es la *terminación* del todo y del detalle *hacia arriba y hacia abajo.*

La naturaleza concluye todas sus formaciones mediante una supresión totalmente decidida de la sucesión o de la longitud pura, que se indica por una posición concéntrica. La planta seguiría creciendo en longitud al infinito, agregaría nudo a nudo —y toda planta puede mantenerse realmente en este estado de constante crecimiento por un aflujo excesivo de savias brutas— si la naturaleza no alcanzase un punto donde produce simultáneamente lo que antes producía sucesivamente. Así, al producir la flor en la planta, forma una cabeza, una terminación significativa. Y también en el reino animal rige esta ley, la naturaleza concluye el animal hacia arriba con la cabeza, el cerebro, y también esta terminación surge sólo porque produce simultáneamente lo que antes producía sucesivamente (en los nudos nerviosos) y le confiere una posición concéntrica. Lo mismo puede observarse más o menos en las formas de la arquitectura.

Ya se ha recordado que en la arquitectura la columna, que está formada preferentemente según el esquema de la planta, alude expresamente a la planta misma como mero presagio, como apoyo

de lo orgánico superior. Pero así como la naturaleza, la ciencia superior y el arte mismo siempre tienden a llevar lo que es parte también al todo, y a hacerla absoluta en sí como miembro del todo, así también la arquitectura. Por tanto, también la
589 columna se termina en sí de un modo significativo. Hacia abajo se le pone un pie, el producto arquitectónico es arrancado totalmente de su coherencia con la tierra, se posa libremente sobre ella como el animal, pues si la columna no estuviese cerrada por debajo de un modo significativo, podría parecer enterrada en la tierra o hundiendo sus raíces en ella, y el conjunto retrocedería a la naturaleza vegetal. Hacia arriba la columna se cierra de diversas maneras con la cabeza, con el simple capitel de orden dórico, con las volutas del jónico, donde, como si fuera un límite, comienza el preludio superior de lo animal, y con la disposición concéntrica de las hojas del corintio.

De nuevo se encuentra lo mismo en el todo, que se cierra por debajo con las columnas como pie. La parte central del edificio significa la parte central del cuerpo, en el que exteriormente ha de predominar la máxima simetría y donde, como en el cuerpo animal, comienza lo verdaderamente interior, que a su vez constituye un conjunto independiente (ya se ha observado que en el interior se puede tener más en cuenta la necesidad que la simetría, sin perjuicio de la belleza). Cuanto más cerca de la cumbre están las formas, tanto más significativas son. El frontón significa, ya por el nombre, la frente del edificio. Es el lugar de los ornamentos más excelsos a través de bajorrelieves, donde podríamos decir que se alude exteriormente a la frente como asiento de las ideas. En el inte-

rior el conjunto se cierra mediante vigas, que según su construcción interna tienen una disposición concéntrica y constituyen un todo que se sostiene y se soporta a sí mismo. El techo, cuando existe, puede considerarse como una cobertura externa orgánicamente indiferente. La terminación más perfecta y significativa del todo es un techo completamente abovedado, es decir, la cúpula. En ella la disposición concéntrica alcanza la más alta perfección y, como las partes aisladas se apoyan y sostienen recíprocamente, surge la totalidad más completa, una imagen del organismo universal que todo lo sostiene y de la bóveda celeste.

§ 114. Como música de la plástica, la arqui-
590 *tectura tiene, igual que ella, una parte rítmica, una armónica y una melódica.* Se deduce por sí mismo del § 107.

§ 115. El ritmo arquitectónico se expresa en la distribución periódica de lo homogéneo, por tanto, especialmente en las siguientes partes: disminución y reducción de las columnas hacia arriba y abajo, tamaño del intercolumnio, en el orden dórico en particular por la combinación de los miembros en la cornisa, número de los triglifos en los intercolumnios, etc.

Explicación. La disminución de la columna se realiza en el orden dórico hacia arriba en línea recta, en el jónico y el corintio la línea de disminución es curva. En lo que se refiere a los intercolumnios, según Vitruvio[9], los antiguos usaban

---

[9] Lib. III, cap. 2.

cinco clases, entre las cuales la más bella no es la más pequeña ni la más grande, sino la mediana, pues el primero da al conjunto un aspecto demasiado amplio y el segundo demasiado estrecho. Para comprender lo rítmico aquí, es preciso recordar la explicación de que el ritmo consiste en una distribución periódica de lo homogéneo. En la música los intervalos son períodos de tiempo, en la arquitectura son distancias en el espacio. El número de triglifos depende del intercolumnio, pues en un intercolumnio los dos extremos siempre tienen que estar colocados exactamente sobre una columna. Los miembros de la cornisa son las distintas partes más o menos grandes que lo componen. El requisito principal es que estén ordenados rítmicamente, es decir, que la cantidad y diversidad de los miembros no perturben la vista, y que, por otra parte, no predomine una uniformidad demasiado grande respecto a la forma y al tamaño. Por eso, dos miembros del mismo tipo y tamaño no deben estar directamente uno sobre o debajo del otro, y el conjunto tiene que agruparse en cierto modo como en la música, es decir, los miembros rítmicos compuestos han de constituir a su vez otros más grandes.

Suplemento. Se puede afirmar en general con
591 respecto a la parte rítmica que lo que es bello es también lo útil y necesario, pues lo bello en la arquitectura se basa precisamente en la síntesis de lo general y lo particular de este arte, que es su referencia al fin o a la utilidad. Así, por ejemplo, la ley de la disminución de la columna hacia arriba es también la ley de la seguridad y de la firmeza.

§ 116. Los tres órdenes de columnas tienen entre sí la misma relación que el ritmo, la armonía y la melodía, o están formados en parte preferentemente según principios rítmicos, en parte preferentemente según principios armónicos y, por último, en parte preferentemente según principios melódicos. (La particularidad necesaria y esencial se prueba en la explicación de cada una de las formas.)

Suplemento. El orden *dórico* de columnas es preferentemente rítmico. El ritmo es en la música la forma real, lo esencial, lo necesario de la música. Lo mismo el orden dórico, que tiene necesidad al máximo y contingencia al mínimo. De los tres órdenes es el más severo, realista, varonil y sin desarrollo hacia lo ancho. De ahí que también en él se pueda demostrar mejor el origen realista de la imitación de la arquitectura como arte de la necesidad. La explicación o construcción corriente del orden dórico en cada una de sus formas, derivada del principio conocido, es la siguiente. En las primeras épocas del arte sencillo de la construcción los hombres se conformaban con un simple techo que los protegía del sol, la lluvia y el frío. La manera más sencilla de construirlo era, sin duda, plantar en la tierra cuatro o más pilares, sobre los cuales se colocoba después una viga transversal delante y otra detrás para unir las vigas colocadas en la misma línea y a la vez otorgar los apoyos para vigas principales. La viga transversal constituía el arquitrabe. Sólo entonces se colocaban sobre esta viga transversal las vigas principales que unen el edificio desde delante hasta atrás, una a cierta distancia de la otra, para cubrirlas luego con tablas.

Los salientes o cabezas de estas vigas principa-
592 les evidentemente eran visibles por encima de la viga transversal. Al principio se los serraba, después se les clavó delante un adorno de media tabla con la forma posterior de los triglifos. Por tanto, los triglifos son aún hoy una representación ideal de las cabezas de las vigas principales. Al comienzo, en la arquitectura más burda, los espacios intermedios entre estas vigas quedaban vacíos; más tarde, para suprimir este aspecto ingrato para la vista, se los cubrió con tablas que después, en la imitación de la arquitectura bella, originaron las *metopas*, con las que el espacio demasiado grande entre las vigas transversales y las tablas salientes superiores (cuyo alero constituía la cornisa para proteger de la lluvia) se transformó en una superficie única que formó el *zooforo* o friso. Ya he dicho antes *en general* qué hay que esperar de este modo de explicación. En efecto, es necesario que, para hacerse arte bello, la arquitectura se vuelva ideal y con ello se despoje de la necesidad. Pero no es forzoso que el arte, una vez que ha superado la necesidad, conserve las formas más toscas cuando éstas no son bellas en sí. Así pues, la columna dórica es evidentemente el árbol cortado, por ese motivo disminuye hacia arriba, pero no sería una forma de la arquitectura bella y no se la habría conservado si de esta manera, como acaba de mostrarse, no fuera significativa en sí misma, o sea, que representa un árbol que ha sido despojado de su naturaleza particular y es presagio de algo superior. Así, es cierto que las columnas más antiguas de este orden se encuentran sin capitel ni base; por tanto, representan aún la arquitectura en que los árbo-

les cortados se colocaban directamente debajo del techo sobre el suelo raso. Puede decirse que el pie de la columna y el plinto en la parte inferior y el capitel en la superior representan: el primero, la tabla o las tablas que se ponían para que los troncos no se hundieran por la carga que soportaban o no sufrieran por la humedad, el segundo, las tablas colocadas arriba para que el tronco tuvie-
593 ra una superficie mayor para soportar la carga. Pero el capitel y el pie de la columna han sido conservados por la arquitectura bella por una razón muy superior a la de la imitación, a saber, para terminar la columna por arriba y por abajo al modo de un ser orgánico. Esto ocurre en especial con respecto a los triglifos, pues ni siquiera es fácil entender cómo pudo haber surgido esta forma determinada de las cabezas de las vigas, y hay que admitir en este caso una especie de invención, derivándolos primero de las tablas que fueron colocadas —en la forma imitada posteriormente por los triglifos— delante de esas cabezas salientes[10]. En consecuencia, los triglifos tienen un significado más o menos independiente y autónomo.

Mi opinión sobre esto es la siguiente.

Si la arquitectura es en general música rígida, una idea que ni siquiera le era extraña a los poemas de los griegos, como lo prueba el conocido mito de la lira de Anfión, que con sus tonos logró mover las *piedras* para que se unieran y formasen los muros de la ciudad de Tebas; si la arquitectura es entonces una música concreta, y también los antiguos la consideraban así, entonces

[10] Cfr. Vitruvio, IV, cap. 2.

la más rítmica de todas es en especial la arquitectura dórica o griega arcaica (pues todo lo griego arcaico en general se llamaba dórico), y hasta los mismos antiguos tuvieron que considerarla preferentemente desde este punto de vista. Como les era imposible alejarse de lo general, expresaron ese carácter rítmico sensiblemente a través de una forma que se acercaba preferentemente a la de una lira, y esa forma la tienen los llamados triglifos. No quiero afirmar que deban ser una alusión a la lira de Anfión, pero en todo caso sí lo son a la lira griega arcaica, el tetracordio, cuya invención es atribuida por unos a Apolo, por otros a Mercurio. El sistema musical más antiguo de los griegos no contenía más que cuatro tonos en una única octava, a saber, el tono básico, el *tonus major*, la quinta y la octava. No es posible mos-
594 trar con claridad que semejante sistema tonal esté expresado en los triglifos sin recurrir a la intuición y por eso tengo que dejar que la observación propia convenza de ello. Para confirmar esta suposición puedo recurrir a las llamadas gotas de los triglifos. La representación corriente es que en las cabezas de viga salientes al principio se hicieron fisuras verticales *para* que el agua se escurriera más fácilmente y eso explicaría las gotas suspendidas. Pero no existe relación entre el número de gotas y el de estrías, ya que las fisuras deben ser consideradas como tales. Puesto que en el sistema de cuatro tonos sólo son posibles seis combinaciones distintas de tonos o consonancias, el número seis significaría aquí la confluencia de los cuatro tonos en seis consonancias.

La perfecta concordancia de las proporciones del orden dórico con las relaciones musicales

también se evidencia de otro modo. Vitruvio indica la proporción del ancho con la altura de los triglifos como 1:1½ ó 2:3, que es la proporción de una de las más bellas consonancias, la quinta, mientras que la otra proporción indicada por él de 3:4, mucho menos bella, corresponde a la cuarta en la música, muy lejos de la primera en dulzura. Aquellos que sean capaces de reconocer la claridad y la conciencia que domina en todas las obras griegas que juzguen si con semejantes representaciones se pone demasiada intención y sentido en las formas arquitectónicas de los griegos.

§ 117. La parte armónica de la arquitectura se refiere especialmente a las proporciones o relaciones y es la forma ideal de este arte.

Las proporciones de la arquitectura se encuentran en especial relación con las del cuerpo humano y en esto se basa su belleza. La arquitectura, que en la observación del ritmo conserva todavía la forma elevada, severa y tiende a la verdad,
595 se aproxima por la observación de la parte armónica a la belleza orgánica y, como con respecto a ella sólo puede ser alegórica, la armonía es propiamente la parte ideal de este arte. (Sobre la armonía en la arquitectura debe leerse sobre todo a Vitruvio.) Por eso, también la arquitectura abarca totalmente la música, de manera que un bello edificio de hecho no es otra cosa que música percibida con la vista, un concierto de armonías y combinaciones armónicas captado, no en la serie temporal, sino en la espacial (simultáneamente).

Suplemento 1. La *armonía* es la parte predominante de la arquitectura, pues por su natu-

raleza es ideal y alegórica y, en cuanto música en el espacio, se acerca de nuevo a la pintura como forma ideal del arte y en ésta, a ese género que tiende preferentemente a la armonía (no al dibujo): el paisaje. Por tanto, la armonía como forma ideal predomina necesariamente en ella, pues ella misma es ideal por su naturaleza.

Suplemento 2. El orden *jónico* de columnas es especialmente armónico. La prueba está en la belleza de todas sus proporciones. Constituye el verdadero punto de indiferencia entre el modo aún severo del orden dórico y la exuberante abundancia del corintio. Vitruvio[11] informa que los griegos jónicos, cuando quisieron construir el templo de Diana en Éfeso, encontraron que las proporciones del antiguo orden griego o dórico que habían usado hasta entonces no eran suficientemente graciosas y bellas, pues más bien habían estado regidas por las proporciones de la figura masculina, ya que la columna con su capitel (sin pie) era seis veces más alta que el ancho en el extremo inferior del tronco. Por eso dieron a su orden de columnas una proporción más bella haciéndola ocho veces más alta (con el pie) que el ancho del tronco, con lo cual daba las proporciones de la figura femenina. Por esa razón también inventaron las *volutas* a semejanza del peinado femenino en las sienes, así como también las estrías repre-
596 sentan los pliegues de los vestidos femeninos.

Es evidente que las proporciones de los órdenes dórico y jónico realmente se aproximan las primeras más a las del compacto cuerpo mascu-

[11] IV, cap. 1.

lino, las segundas más a las del cuerpo femenino (puesto que también la belleza masculina realmente es rítmica y la femenina armónica), aunque esta analogía ha sido llevada demasiado lejos por Vitruvio. Así, a mi parecer, las volutas del capitel jónico tienen en sí una necesidad más general que la de la imitación de un tocado casual, lo cual sin duda es una mera suposición de Vitruvio. Evidentemente estas ondulaciones expresan la preformación de lo orgánico en lo inorgánico; son como las petrificaciones en la tierra, son preludios de lo orgánico y, así como ellas, a medida que se van pareciendo más a la forma animal, se las encuentra más en las montañas más jóvenes y más cerca de la superficie, así también la masa inorgánica de la columna se forma sólo en el límite que hace con el organismo superior, en formas que son presagios de lo viviente.

Como ya he observado, la columna dórica disminuye hacia arriba en línea recta —aquí predomina la longitud, la rigidez, el ritmo—, la jónica en línea curva, que es la forma armónica también en la pintura. Consecuentemente, incluso en la parte rítmica es más armónica.

De las proporciones infinitamente bellas de este orden, que a su modo son tan perfectas como las de los otros en el suyo —que no se le puede considerar mal a un arquitecto alemán que tuvo por imposible que fuesen una invención humana y las creyó directamente inspiradas por Dios—, de estas proporciones del orden jónico sólo quiero indicar las de la base o de la llamada ática, que por la altura de sus miembros, como señala Vitruvio, expresa la armonía más perfecta, a saber, el triple acorde armónico.

§ 118. La parte melódica de la arquitectu-
597 *ra surge de la unión de lo rítmico con lo armónico.* Se deduce ya del concepto de melodía en el § 81. Pero puede probarse intuitivamente en el tercer orden de columnas, el corintio.

Suplemento. El orden *corintio* de columnas es preferentemente melódico. Vitruvio, cuyo informe sobre el origen del orden jónico ya hemos citado (ha sido el tránsito de las proporciones de la figura masculina a las de la femenina), dice que en la columna corintia se ha pasado de las proporciones del cuerpo femenino a las del cuerpo de una doncella y, si bien esta idea no responde al último concepto que puede darse sobre el origen de este orden de columna, sirve perfectamente para explicar nuestro pensamiento. El orden corintio reúne la dulzura armónica del jónico con las formas rítmicas del dórico, así como el cuerpo de una doncella reúne con la general suavidad de las formas femeninas la mayor rudeza y fuerza de las formas juveniles. La mayor esbeltez de las columnas corintias ya hace más perceptible en ellas el ritmo. Es conocido el relato de Vitruvio sobre el origen de su invención. Una joven que estaba a punto de casarse murió y su ama puso sobre su túmulo una canasta con algunas vasijas queridas en vida por esta joven y, para que las inclemencias del tiempo no las destruyeran de inmediato al estar abierta, colocó un ladrillo sobre la canasta. Por casualidad ésta estaba puesta sobre la raíz de una planta de acanto y ocurrió que en la primavera, cuando brotaron las hojas y gajos, éstos treparon alrededor de la canasta colocada encima de la raíz, justo enmedio, pero los gajos que tropezaban con el ladri-

llo se vieron forzados a enroscarse en su extremo y a formar volutas. El arquitecto Calímaco pasó por allí y vio la canasta rodeada de hojas y, como esta forma le gustó extraordinariamente, la imitó en las columnas que luego hizo para los corintios. Lo sobresaliente de las columnas corintias es, como se sabe, un capitel alto con tres hileras superpuestas de hojas de acanto y con dis-
598 tintos tallos que aparecen entre ellas y que en la parte superior de la tapa se enroscan en forma de caracol. A pesar de que no sea posible que un espectáculo como el que narra Vitruvio le haya dado a un artista observador el primer motivo para semejante invento, y en todo caso, aunque la historia narrada no sea verídica, ha sido agradablemente inventada, tenemos entonces que atribuirle a este adorno de hojas en la idea una necesidad más general. Es la del preludio de las formas de la naturaleza orgánica.

La mayor fuerza que tiene el orden corintio en la parte rítmica le permite por otro lado buscar más la belleza natural así como el adorno natural (flores, etc.), le sienta mejor a la bella figura de la doncella, mientras que a la edad más madura de la mujer le conviene más el adorno convencional. La unión más grande de lo opuesto en el orden corintio, de lo recto con lo redondo, lo liso con lo sinuoso, lo ingenuo con lo amanerado, le da precisamente esa plenitud melódica por la cual se distingue de los demás.

Cabría hablar aún de los *ornamentos* especiales de la arquitectura, de las obras de la plástica superior que decoran, como, por ejemplo, bajorrelieves que adornan el frontón, o las estatuas de las entradas o cada una de las cúspides

de los edificios. Pero como en lo anterior ya se ha indicado hasta qué punto pueden ser anticipadas formas orgánicas superiores en la arquitectura, ya se ha dicho lo principal al respecto. La arquitectura también utiliza las formas más simples como ornamento, por ejemplo, escudos o cabezas de buey, con que se llenaban las metopas. Probablemente esto se hacía para imitar escudos que realmente estaban colgados, como los que del templo de Apolo en Delfos, del botín de Maratón.

Asimismo, sería superfluo mencionar otra cosa de las formas inferiores de la arquitectura, tal como se expresa en los vasos, copas, candelabros, etc. Por eso paso a la segunda forma de la plástica.

§ 119. La pintura en la plástica es el
599 *bajorrelieve,* pues, por una parte, el bajorrelieve representa sus objetos de modo corpóreo, pero por otra, según la apariencia, y necesita, como la pintura, del fondo o del agregado del espacio.

La limitación que por esa razón es puesta a la pintura, es decir, la de tener que representar además de los objetos también el espacio en que aparecen, no es superada todavía aquí o, si se quiere, la plástica retorna voluntariamente a este límite. Por ese motivo, así como por ser la representación de la apariencia, hay que considerar el bajorrelieve como la pintura en la plástica.

Nota. Cabe recordar algo respecto a la distinción entre *altorrelieve* y *bajorrelieve.* Ambos se distinguen porque en el primero, en el relieve más elevado, las figuras sobresalen del fondo considerablemente, más de la mitad de su espesor,

mientras que en el segundo no se destacan del fondo ni siquiera en la mitad de su espesor. Como estas dos clases no se distinguen esencialmente entre sí, el bajorrelieve propiamente dicho o el trabajo superficialmente elevado puede ser tomado por lo que representa más perfectamente la propiedad peculiar de la especie, o sea, como representante de la misma.

§ 120. Dentro de la plástica hay que considerar el bajorrelieve como una forma de arte completamente ideal. Esto se desprende por ser = pintura. Habremos agotado completamente su naturaleza cuando expongamos este carácter ideal en sus determinaciones singulares.

De antemano ya puede suponerse que el bajorrelieve ha de ser en su clase aún más ideal que la misma pintura, puesto que retrocede desde la forma artística superior, la plástica, hacia la inferior. En efecto, el no representar sino la mitad de las figuras, como en el bajorrelieve, y no las figuras enteras trabajadas desde todos los ángulos como en la escultura, tiene una razón propia en la naturaleza. Si no nos desplazamos alrededor de una figura, sólo vemos la mitad vuelta hacia nosotros, aun cuando la figura sea independiente al menos delante del fondo homogéneo del aire. El hecho de que las figuras sean trabajadas con
600 un relieve menos elevado, *más superficial,* tiene su razón, puede decirse, en que los cuerpos vistos realmente desde lejos no destacan con toda su redondez, la cual depende del claroscuro que se atenúa por el aire.

Pero dejar los *contornos* indefinidos en la misma proporción sería, en parte, una característi-

ca totalmente contraria a la plástica, que acepta la perspectiva aérea, y en parte haría perder totalmente la figura en la homogeneidad del fondo.

Hasta aquí, pues, el bajorrelieve tiene su fundamento en la naturaleza. Pero en todo lo demás es un arte convencional en la mayoría de sus reglas, que se hace dar expresamente una ventaja del espectador (como uno se hace dar ventaja en el juego), para igualar el efecto exigido con falsos recursos. Existe un acuerdo mutuo entre el artista y el contemplador.

Aquellos a quienes exigen que la pintura cree ilusión y la suponen perfecta en el grado en que nos hace valer la apariencia empírica por verdad —en que nos engaña—, se les debería pedir un desarrollo artístico del bajorrelieve según este principio. Algunas características *convencionales*.

a) En lo posible hay que representar de perfil; hay que eludir en lo posible las reducciones, porque están acompañadas de dificultades irresolubles que sería demasiado largo detallar aquí; de ahí que los bajorrelieves de los antiguos casi siempre representen objetos tales que por su naturaleza permiten la posición de perfil, como procesiones de guerreros, sacerdotes, animales para el sacrificio, que ocurren en una única dirección.

b) Como en los objetos complejos resulta imposible evitar posiciones en las que los miembros se extiendan hacia dentro y hacia fuera, y es necesario el agrupamiento, el bajorrelieve se toma la libertad de representar semejantes objetos en forma dividida, es decir, de aludir al conjunto por medio del detalle. En la *Palas* de Dresde, uno de los monumentos más hermosos del arte antiguo primitivo, recio y severo, está representada en

601 una franja que va a lo largo del ropaje la dominación de los centauros por Minerva en doce cuadros distintos muy reducidos. Por tanto, el bajorrelieve exige en este aspecto una constante atención del observador y un sentido artístico superior que no se conforma con una tosca ilusión.

c) Ya se indicó en lo que hemos dicho antes que el bajorrelieve no toma en consideración la perspectiva lineal. Nunca busca la ilusión, ni siquiera como la pintura. Y se muestra como arte totalmente libre e ideal al exigir del contemplador que piense que está frente a cada una de las figuras y que las juzgue desde su centro. Si realmente debiera representar las figuras a distancias distintas, habría que elevar algo más el plano, reducir un poco las figuras y darles menor relieve, lo cual expresa la sombra disminuida por la distancia.

d) El fondo que tienen en común el bajorrelieve y la pintura exige menos cuidado en la realización en el primero que en la segunda. Por lo común, apenas está indicado y nunca realizado en perspectiva.

§ 121. El bajorrelieve tiene una tendencia necesaria a combinarse con otras formas artísticas, en especial con la arquitectura, pues, como es la forma totalmente ideal, tiende a integrarse necesariamente con la forma real, que es la arquitectura, tal como ésta tiene a su vez la aspiración de hacerse lo más ideal que le sea posible.

Nota. El bajorrelieve no sólo embellece las obras más grandes y colosales de la arquitectura sino también las menores, los sarcófagos, urnas, vasos, etc. El ejemplo más antiguo es el escudo de Aquiles en Homero. La arquitectura se inte-

gra mucho más directamente con el bajorrelieve que con la pintura, pues es una μετάβασις εἰς ἄλλο γένος mucho más vigorosa. Por eso, el bajorrelieve está más emparentado con la arquitectura, porque corresponde a su naturaleza tener un fondo uniforme que la pintura sólo admite voluntariamente para combinarse con la arquitectura.

Suplemento. Un tipo de bajorrelieve son también las *monedas* y las *piedras* talladas, ya sea grabadas en hueco o los camafeos. Respecto a
602 estos últimos basta con señalar la categoría general a la que pertenecen. Pasemos ahora a la plástica κατ' ἐξοχήν o a la escultura.

§ 122. La plástica κατ' ἐξοχήν *es la escultura en tanto que representa sus ideas a través de objetos orgánicos e independientes por todos lados, es decir, absolutos.* Por lo primero, entonces, se diferencia de la arquitectura y, por lo segundo, del bajorrelieve, que presenta sus objetos en conjunción con cualquier fondo.

Suplemento 1. La obra escultórica como tal es una imagen del universo que tiene el espacio en sí misma y no fuera de sí.

Suplemento 2. En la escultura toda limitación desaparece hasta cierto punto y la obra escultórica se eleva por eso a cierta autonomía de la que carece la obra pictórica.

§ 123. La escultura como expresión directa de la razón expresa sus ideas preferentemente mediante la figura humana.

Demostración. Según el § 105, la plástica es aquella forma del arte donde la esencia de la mate-

ria se convierte en cuerpo. Pero la esencia de la materia es la razón y su imagen real más inmediata es el organismo más perfecto y, como éste sólo existe en la figura humana, es la figura humana.

Nota. En primer lugar, si la escultura se quisiera expresar a través de formas inorgánicas, las imitaría exactamente, o bien las trataría como mera alegoría de lo orgánico. En el primer caso no habría motivo de imitación, porque en el mundo inorgánico no existen verdaderos individuos; por tanto, la imitación no produciría nada distinto de lo imitado y sólo realizaría el esfuerzo inútil de poseer por medio del arte en una segunda copia lo que ya posee sin arte en la naturaleza de forma igualmente perfecta. En el otro caso coincidiría con la arquitectura. Pero si, en segundo lugar, la escultura quisiera representar seres orgánicos, por ejemplo *plantas,* volvería a descender por debajo de la arquitectura, pues como la planta no tiene un carácter nota-
603 blemente individual sino sólo un carácter genérico, habría aquí tan poco fundamento para la imitación real como respecto a lo inorgánico (otra cosa es la imitación ideal en la pintura, que reproduce los colores con luz y sombras); pero, si quisiera representar la planta como alegoría de lo animal superior, coincidiría de nuevo con la arquitectura. Cuando, por fin, la escultura imita las especies animales superiores, sus posibilidades están muy limitadas por el objeto, pues también en el reino animal, cada animal sólo tiene el carácter de su especie, pero no un carácter *individual.* De ahí que cuando la escultura forma figuras animales sea sólo bajo las siguientes consideraciones:

a) Puede considerarse como la razón más general que, aunque el animal no tiene un carác-

ter individual, la especie misma es aquí el individuo. Todos los diversos caracteres de los animales, que siempre le son comunes a toda la especie, son negaciones o limitaciones del carácter absoluto de la Tierra; se manifiestan como particulares porque no expresan la totalidad, que sólo aparece en el hombre. Por tanto, cada especie es aquí un individuo, mientras que en la especie humana cada individuo es más o menos la especie, o al menos ha de serlo, si debe ser objeto de una representación artística. El león, por ejemplo, sólo es magnánimo, es decir, toda la especie tiene el carácter de un individuo, el zorro sólo es astuto y cobarde, el tigre es cruel. Así pues, del mismo modo que sc representa el individuo de la especie humana porque en cuanto individuo es al mismo tiempo la especie, la escultura del animal siempre puede representar únicamente la especie porque ella es en sí propiamente un individuo. Esta condición de los caracteres animales es, por ejemplo, la razón de su uso en la fábula, donde el animal nunca aparece como individuo sino sólo como especie. La fábula no dice: un zorro, sino *el* zorro; no un león, sino *el* león.

b) Otra razón por la cual la escultura puede formar figuras animales es la relación de los animales con el hombre; en este sentido, los
604 animales aparecen en la escultura combinados con otras obras, por ejemplo, de la arquitectura, como los antiguos leones en la plaza de San Marcos en Venecia u otras figuras animales colocadas, podría decirse, como guardianes frente a las entradas de palacios o iglesias, a las cuales pertenecen las figuras aún simbólicas o significati-

vas de las esfinges. De igual manera, los caballos de una cuadriga como ornamento arquitectónico en la cima de un edificio, de un templo, de un portal, etc.

Se entiende que la escultura puede formar figuras animales cuando éstas completan la representación del objeto como, por ejemplo, en los bajorrelieves que representan sacrificios, o las serpientes en el grupo de *Laocoonte*.

c) A veces la escultura forma animales como atributos o designaciones accesorias, así el águila a los pies de Júpiter, que muchas veces era colocada también en la cima de sus templos, el tigre en el cortejo de Baco, los caballos en el carro solar, etc.

Significado simbólico de la figura humana.

Primero: La posición erguida con desprendimiento total de la tierra. En el reino orgánico de la naturaleza sólo las plantas tienen posición erguida, pero están en cohesión con la tierra. En el reino animal, que constituye el tránsito de la planta al hombre, aparece muy significativamente la posición horizontal (es una inversión paulatina de la planta). Con la posición horizontal se indica la dependencia de la tierra. La parte del cuerpo que contiene los órganos de la alimentación constituye un auténtico peso que arrastra al cuerpo entero. En consecuencia, el significado de la figura erguida es realmente el que ya fue indicado en las *Metamorfosis*[12] de Ovidio:

---

[12] I, 85, 86.

Os homini sublime dedit caelumque tueri
Jussit, et erectos ad sidera tollere voltus[13].

Segundo: Estructura simétrica, y precisamente de tal modo que la línea que separa las dos mitades también está dirigida perpendicularmente
605 hacia la tierra. Es expresión de la polaridad anulada de este y oeste; y cuanto más autónomamente sea producido un órgano, tanto más se alcanza esa oposición sin verdadera contraposición. Hay una esfera de la metamorfosis donde el ojo (como órgano lumínico de la expresión suprema de la indiferencia este-oeste), por ejemplo, es sólo único o está producido disperso y múltiple sin simetría definida; también es notable que en aquellos órganos que tienen una relación directa con la polaridad general de este-oeste, por ejemplo los órganos de respiración y el corazón, el hígado y el bazo, esa oposición desemboca en una auténtica contraposición.

Tercero: Subordinación decisiva de los dos sistemas, el de nutrición y reproducción y el del movimiento libre, al superior cuyo asiento es la cabeza. Estos distintos sistemas tienen en sí un significado simbólico, pero sólo lo alcanzan plenamente en una subordinación como la de la figura humana. Ésta se comporta frente a las figuras animales como arquetipo, del que ellas son sólo copias deformadas de distinta manera. El significado de los sistemas *singulares* es éste: el hombre es, como todos los seres orgánicos, un ser intermedio en el sentido de que originaria-

[13] «dio al hombre una boca altiva ordenándole que mirase al cielo y erguido levantara el rostro hacia las estrellas». *(N. de la T.)*

mente está colocado en lo líquido y lo sólido. Las demás especies viven sólo en el *fondo* del mar aéreo, el hombre se eleva con mayor libertad en él. Como la naturaleza del hombre expresa en sí y por sí una combinación del cielo y la tierra, esta combinación está expresada en su figura a la vez con el tránsito de uno a otro. La *cabeza* significa el cielo y, sobre todo, el sol. Así como éste rige la tierra con sus influjos, la cabeza rige a todo el cuerpo con los suyos, y lo que el sol es en el sistema planetario lo es la cabeza entre los miembros restantes. El *pecho* y los órganos que le corresponden señalan el tránsito del cielo a la tierra y por eso significan el aire. La respiración, por la que el pecho crece y se hunde alternativamente, indica la primera relación recíproca entre el cielo y la tierra. En el corazón la rigidez del impulso dirigido hacia uno mismo se resuelve por primera vez en cohesión relativa; de ahí que el corazón sea el primer asiento de la
606 pasión, de la inclinación y del apetito, el hogar de la llama vital. Pero para que este fuego que se inflama por el contacto de los opuestos se aplaque, como dice el *Timeo* de Platón[14], se han agregado los pulmones o los órganos de la respiración. El *tórax* significa el abovedamiento que forma el cielo sobre la tierra, así como el *vientre inferior* la fuerza reproductora que actúa en el interior de la tierra, por la cual consume continuamente su propia materia y la prepara para desarrollos superiores que sólo se manifiestan más próximos a la superficie y a la vista del sol.

---

[14] 88 d.

Los tres sistemas constituyen la estructura básica y lo esencial del cuerpo humano. Pero además de eso le eran necesarios órganos accesorios, por los cuales entiendo los *pies* y las *manos*. Los pies significan el total desprendimiento de la tierra y, como enlazan la proximidad y la distancia, señalan al hombre como imagen visible de la divinidad, para la que no hay nada próximo ni lejano. Homero describe el paso de Juno tan veloz como el pensamiento de un hombre que en un momento recorre muchas tierras distantes por las que viajó y dice: he estado aquí y estuve allí. La velocidad de los atlantes es descrita de tal forma que en su marcha no dejan rastro en la arena que pisa su pie. (El Apolo vaticano.) Los brazos y manos significan el impulso artístico del universo y la omnipotencia de la naturaleza que lo transforma y lo configura todo. Más adelante encontraremos que éste es el significado de cada una de las partes del cuerpo humano según el cual se forman en la escultura.

Cuarto: La figura humana indica también en su reposo un sistema cerrado y perfectamente equilibrado de movimientos. En su reposo se ve también que, al moverse, lo hará con el equilibrio más perfecto del todo. También en esto se pone en evidencia el significado simbólico de la
607 figura humana como imagen del universo. En el cuerpo humano ocurre como en el universo, que permite reconocer hacia fuera la perfecta armonía, el equilibrio de su figura y el ritmo de sus movimientos, mientras que los resortes secretos de la vida permanecen ocultos y los talleres de preparación y producción se han llevado hacia dentro. El *sistema muscular* sólo permite reconocer el cuerpo humano externamente como un

sistema cerrado de movimientos y por eso es símbolo de la estructura general del mundo. Sin embargo, los órganos de la asimilación y los resortes del movimiento de este sistema están ocultos; incluso en las figuras de los dioses hasta se suprimió todo rastro de venas y nervios. Esta relación es la razón de la importancia del sistema muscular en la pintura y sobre todo en la escultura. El sistema muscular puede compararse con el sistema del movimiento universal de los cuerpos cósmicos o, como hizo Winckelmann en una ocasión, con un paisaje, o quizás a la vez con el reposo y el movimiento que muestra constantemente la tranquila superficie del mar, pues la relación continúa siendo siempre la misma. Al observar un bello paisaje sólo reconocemos los efectos sin reconocer las causas internas o los resortes de la formación constantemente activos; nos complacemos en el equilibrio de las fuerzas interiores presentado exteriormente. Lo mismo sucede con el sistema muscular. En la descripción del hermoso torso de *Hércules* Winckelmann dice[15]: «Veo aquí la estructura más perfecta de los miembros de este cuerpo, el origen de los músculos y la razón de su posición y movimiento, y todo esto se muestra como un paisaje que se descubre desde la altura de una montaña, sobre el cual la naturaleza ha volcado la múltiple riqueza de sus bellezas. Así como sus alturas placenteras se pierden con una suave pendiente hacia valles profundos que aquí se estrechan y allí se abren, con la misma variedad, magnificencia y belleza se elevan

---

[15] *Op. cit.*, I, p. 273.

montículos turgentes de músculos en torno a los que a menudo serpentean depresiones imperceptibles como el curso del Meandro, que se revelan menos a la vista que al sentimiento.» En otra
608 parte compara el juego muscular de la misma figura con un movimiento incipiente del mar, cuyo fondo no se reconoce aún: «Como cuando el mar comienza a moverse —dice—, la superficie tranquila hace un instante crece en una nebulosa intranquilidad con olas juguetonas donde una se enlaza a la otra y una afluye nuevamente a la otra, así también el músculo crece suavemente y fluye aladamente acoplado uno al otro; y un tercero que aparece entre los dos y que parece incrementar su movimiento se pierde en ellos, y podría decirse que nuestra mirada es devorada con ellos.» En una palabra, la figura humana es ante todo una imagen en pequeño de la Tierra y del universo, porque la vida como producto de los resortes interiores se concentra en la superficie y se extiende sobre ella como pura belleza. En ella no hay nada que recuerde a la carencia y a la necesidad, es el fruto más libre de la necesidad interior y oculta, un juego independiente, que ya no hace recordar a su fundamento pero que agrada en y por sí mismo. Es forzoso añadir a esto también que la figura humana prescinde del revestimiento extraño que se agrega en los animales, y que también es sólo *órgano* en su superficie, receptibilidad inmediata con capacidad de reacción inmediata. Muchos filósofos lamentaron la desnudez originaria del hombre y la consideraron como un carencia, involución de la naturaleza. Pero, no hay derecho a concluir esto de lo que se ha dicho hasta ahora.

A la manifestación exterior de la vida pertenecen los órganos de los sentidos y entre ellos sobre todo el *ojo* con el que, por así decirlo, la luz interior de la naturaleza ve, y que, junto a la frente, es el punto más destacado de la cabeza en cuanto asiento de los órganos más nobles.

La figura humana ya es en sí misma una imagen del universo aún sin tener en cuenta la expresión que se puede poner en ella al estar en actividad, cuando los movimientos íntimos del ánimo repercuten en cierto modo exteriormente. Por su
609 disposición primera se convierte en un medio perfectamente conductor de las exteriorizaciones del alma y, puesto que el arte en general y la escultura en particular, tiene que representar ideas que están por encima de la materia mediante su manifestación externa, no hay ningún objeto más adecuado para el arte figurativo que el cuerpo humano, la reproducción directa del alma y de la razón.

§ 124. El arte escultórico se reconoce sobre todo en tres categorías. La primera es la verdad o lo puramente necesario, que busca la representación de las formas en detalle. La segunda es la gracia, que se basa en la medida y la proporción. La tercera, como síntesis de las dos primeras, es la belleza perfecta misma.

Nota. Lo necesario o la belleza de las formas puede pensarse en general como la forma real, o sea, como lo puramente rítmico o el dibujo en la plástica. La gracia o belleza de las proporciones es lo ideal, corresponde al claroscuro en la pintura (pese a que se diferencia totalmente de él) y a la armonía en la música. La belleza *perfecta* o la belleza de las formas y de la propor-

ción es lo puramente escultórico dentro de la plástica.

La *explicación* que doy de estas proposiciones tendrá que ser casi enteramente histórica. En efecto, las categorías citadas son las mismas que ha recorrido realmente la formación del arte (en los griegos). El estilo más antiguo de todos en el dibujo era, como dice Winckelmann, enérgico pero duro, vigoroso pero sin gracia, tal que la fuerte expresión disminuía la belleza. Por esta descripción, e incluso más por la contemplación de tales obras, por ejemplo, de piedras esculpidas en esa época, ya se evidencia que entre ellos *predominaba* lo puramente necesario, el rigor y la verdad. En toda aspiración artística, el rigor, la determinación, ha de preceder a la gracia. Vemos que éste ha sido el caso de la pintura y que los maestros que fundaron la época de Rafael ejecutaron sus obras con el máximo rigor y con una
610 paciencia minuciosa. Así pues, tuvo que existir ese estilo recio en la escultura antes de que pudieran madurar los dulces frutos del arte. Era el camino que también había emprendido Miguel Ángel en la escultura, pero que luego no siguió. El comienzo de un arte con rasgos ligeros, alados, apenas señalados, indica un impulso artístico superficial. El dibujo puede llegar a la verdad y la belleza sólo mediante rasgos viriles, aunque duros y fuertemente definidos (Esquilo). Los Estados bien organizados empiezan con leyes severas y gracias a ellas se hacen grandes. Ese estilo más antiguo del arte griego se fundaba en un sistema concreto de reglas y por eso era duro y rígido como todo lo que ocurre según reglas. El primer paso para elevarse al arte y por enci-

ma de la naturaleza es que ya no se necesita recurrir directamente a ella mediante la imitación y que, en vez de tener ante sí el modelo singular y empírico, se tiene, por decirlo así, el tipo de legalidad que se encuentra a la base de la naturaleza en la producción. Semejante sistema de reglas es, por así decirlo, el arquetipo espiritual, que sólo se capta con el *entendimiento* puro. Pero porque sólo es un sistema *hecho,* el arte se aleja de la clase de verdad que la naturaleza confiere a sus producciones. De este estilo arcaico y recio surgió primero el *gran* estilo, que, según la exposición de Winckelmann, se despojó de aquella inflexibilidad, transformó la dureza y brusquedad de las formas en contornos fluidos, maduró y serenó las posiciones y acciones violentas, pero merece ser llamado grande porque en él siguió predominando lo necesario y lo verdadero. Sólo se eliminó ese sistema de las producciones anteriores, aceptado y por tanto ideal, pero, en comparación con la dulzura y gracia de las obras posteriores, conservó aún lo recto, lo rítmico inherente, de modo que incluso los antiguos han llamado a este estilo angular. De este estilo son las obras de Fidias y Policleto. Aún se sacrificaba un cierto grado de belleza a la exactitud y verdad de las formas;
611 frente a los contornos ondulados del estilo agraciado, la majestad y grandeza de las formas tiene que parecer dura, y en la pintura incluso Rafael puede parecer duro comparado con Correggio o con Guido Reni. Según Winckelmann, un monumento de este gran estilo es sobre todo el grupo de *Níobe*, y no tanto por cierto aspecto de dureza sino por el concepto, diríamos, no elaborado de la belleza y de la elevada sencillez que

predomina en él. Cito las palabras de Winckelmann como muestra del grado en que éste, el más sabio de todos los conocedores, ha reconocido lo superior en el arte. «Esta belleza —dice[16]— es como una idea que no fue concebida con la ayuda de los sentidos, surgida de un entendimiento elevado y de una imaginación feliz que, al intuirse, casi podría elevarse hasta la belleza divina con una unidad de la forma y del contorno tan grande que parece no haber sido formada con esfuerzo sino despertada como una idea y exhalada en un *soplo*.»

Lo puramente necesario o rítmico de la escultura se refiere a la belleza de las formas y de la figura; la parte armónica se refiere a la medida y la proporción. Si se las respeta, se produce en el arte el estilo agraciado o bello sensible, que al implicar a la vez la belleza rítmica se eleva inmediatamente a la belleza perfecta. También aquí sigo por entero las indicaciones de Winckelmann, pues considero que en las cuestiones de arte tratadas por él es totalmente imposible pretender alcanzar principios más altos. Lo más notable de este estilo en comparación con el estilo elevado es el encanto o la *gracia*, lo bello sensible. Para eso se exigía que en el dibujo se evitara todo lo anguloso, que predominaba aún en las obras anteriores de Policleto y de los más grandes maestros. «Los maestros del estilo elevado —dice Winckelmann[17]— habían buscado la belleza sólo en una perfecta coincidencia de las partes y en

[16] *Op. cit.*, V, p. 240.
[17] *Op. cit.*, V, p. 243.

612 una expresión sublime, más bien lo verdaderamente bello —por lo cual él entiende lo bello espiritual— que lo grato o lo bello sensible.»

Pero la belleza suprema es, como lo absoluto, siempre igual a sí misma y absolutamente una. En consecuencia, todas las representaciones esbozadas sobre ella en la intuición tuvieron que acercarse más o menos a esto único y, por eso, volverse semejantes y uniformes entre sí, como puede observarse en las cabezas de Níobe y sus hijas, que sólo resultan distintas, diríamos, cuantitativamente, es decir, por la edad y el grado, pero no por la clase de belleza. En general, allí donde sólo se buscaba lo grande, lo poderoso, y no lo encantador, sino lo elevado *en sí*, el equilibrio interior del alma, el alejamiento de las revoluciones del sentimiento y la pasión, esa clase sensible de belleza que llamamos gracia, no pudo ser buscada ni aplicada. Pero esto no hay que entenderlo como si las obras de los artistas antiguos estén privadas de gracia. Esto sólo podría decirse hasta cierto punto del estilo más antiguo, más recio, pero también tenemos que admitir respecto a la gracia una diferencia entre la más espiritual y la más sensible. Los primeros sucesores de los grandes artistas del estilo elevado sólo conocían la primera y la alcanzaron únicamente al atemperar las bellezas elevadas de las estatuas de sus *maestros,* que, según dice Winckelmann, eran como ideas abstraídas de la naturaleza y formas construidas según un edificio doctrinal y, gracias a eso, consiguieron mayor variedad.

Así pues, el concepto de cada cosa es sólo de cada una y lo que no está hecho según la naturaleza, cuyo carácter es la diferencia, sino según

el concepto, es tan necesariamente uno como el concepto.

Winckelmann[18] dice que con las dos clases de gracia ocurre lo mismo que con Venus, que también tiene una naturaleza doble. Una, como la Venus celeste, tiene un origen superior, está formada por la armonía y es constante e invariable
613 como las leyes eternas de ésta. La otra, como Venus hija de Diana, está sometida más a la materia, hija del tiempo y es sólo una acompañante de la primera. Ésta desciende de su grandeza sin rebajarse y se deja conocer con humildad por quienes están atentos a ella. Aquélla, en cambio, es autosuficiente y no se ofrece, sino que quiere que se la busque y es demasiado sublime para hacerse muy sensual. Esta gracia más elevada y más espiritual es, pues, la que está en las obras de los artistas superiores y más antiguos, en el *Júpiter olímpico* de Fidias, en el grupo de *Níobe*, etc.

El segundo estilo del arte se asoció con el primero, o la gracia espiritual con la sensible, a la que alude la mitología por medio del cinturón de Venus. Primero en la pintura (con Parrasio), como resulta comprensible, ya que este arte tiende más directamente hacia ella. El primero que lo expresó en mármol y bronce fue Praxíteles, quien, como Apeles, el pintor de la gracia, había nacido en Jonia, la patria de Homero en la poesía y del orden armónico de columnas en la arquitectura.

De la exposición anterior queda claro que los auténticos maestros del estilo bello avanzaron

---

[18] *Op. cit.*, VII, pp. 106 s.

directamente de la belleza elevada y rítmica hacia la perfecta, que une la verdad de las formas con la gracia de las proporciones, y que la gracia meramente sensible, despojada de la belleza elevada, sólo apareció después de que el arte, que había llegado a través de estos dos grados al punto de su culminación, comenzó otra vez a descender en la dirección opuesta. Por lo menos, cuando existen obras de arte auténtico que parecen consagradas preferentemente a la gracia sensible, la razón hay que buscarla más en el objeto que en el arte. De esta manera, si el *Júpiter* de Fidias es una obra de estilo elevado, la *Venus* de Praxíteles es ciertamente una obra caracterizada por la gracia sensible. Un ejemplo perfecto de la unión de la belleza elevada y espiritual, en la cual no aparece pasión sino sólo grandeza de alma, con la gracia sensible es el *grupo de Laocoonte.* Respecto a él Winckelmann ha llamado la aten-
614 ción sobre la moderación dominante en la expresión. En un tratado sobre los propileos, Goethe ha mostrado que también es en parte excelente por una cierta gracia sensible que tiene en el detalle y en el conjunto.

Lo real o necesario se basa, como ya se indicó en la proposición misma, en la verdad y exactitud de las *formas.* Por verdad de ningún modo se entiende aquí la empírica sino la verdad superior que se funda en conceptos abstractos, separados de la naturaleza y la particularidad, captados con el entendimiento puro (hay que recordar eso como *nota*), como la verdad en las obras del estilo más antiguo. La verdad en el sentido supremo es la esencia misma de las cosas, que, sin embargo, en la naturaleza está configurada en la

forma y se hace más o menos confusa e irreconocible debido a la particularidad. Por eso, esta clase superior de verdad no puede surgir directamente de la imitación de la naturaleza sino sólo de un sistema de conceptos, que en un comienzo forma un estilo más duro y anguloso hasta que este sistema de reglas vuelve de nuevo a la naturaleza y aparece la gracia, pues el signo de la gracia es la facilidad; y todo lo que ocurre por naturaleza, dice algún antiguo, sucede con facilidad. Ese tipo supremo de verdad, como ya se ha demostrado en el § 20, se identifica en sí con la belleza y, por eso, los maestros del estilo elevado, simplemente al haber aspirado a esa clase de verdad, pudieron alcanzar inmediatamente la belleza espiritual. No imitaban lo individual, donde más o menos siempre se encuentran formas que se pueden considerar más perfectas, sino un concepto universal, que no podía corresponder a un objeto singular o particular. Así como la ciencia tiene que despojarse de lo personal —inclinación e interés— para llegar a la verdad en sí y
615 por sí misma, también ellos la alcanzaron alejando de sus cuadros todo lo que expresara la inclinación personal.

Pasando ahora al detalle, esa verdad abstracta en la creación de formas singulares del cuerpo humano consistía sobre todo en expresar corpóreamente la preponderancia del espíritu, por tanto, en darle a aquellos órganos que indican condiciones más espirituales la preponderancia sobre los otros, que tienen una función sensible. En esto se funda el llamado perfil griego, que no alude sino a una preponderancia de las partes más nobles de la cabeza sobre las menos nobles. En

esto se funda la importancia de los ojos, propia del estilo *elevado,* que se lograba formándolos de manera más profunda que como habitualmente aparecen en la naturaleza. En realidad, esto se hacía siguiendo un concepto totalmente abstracto, cuyo fin era producir en esta parte más luz y sombra y con ello destacar más viva y realmente el ojo, que era irreconocible sobre todo en las figuras grandes. Respecto al ojo, tampoco en los tiempos antiguos se tendía a una imitación sino sólo a una indicación simbólica de la naturaleza (como lo prueba lo que acabamos de mencionar); de ahí que, por ejemplo, el iris sólo empezara a marcarse especialmente en las etapas posteriores del arte. Además, como se ha dicho, la belleza de las formas en el detalle consistía preferentemente en la moderación de todas las partes que tenían una relación más estrecha con la alimentación y, en general, con lo animal y la sensualidad, por ejemplo, de la abundancia de los senos femeninos, que las griegas mismas tendían a reducir en la naturaleza con recursos artificiales. Por el contrario, el pecho masculino se arqueaba de forma espléndida y, en concreto, en una cierta proporción inversa a la elevación de la cabeza y de la frente. Las cabezas de Neptuno, a quien estaba consagrado el pecho, se encuentran en todas las esculturas esculpidas hasta debajo del pecho; más raro es en otras divinidades. El abdomen aparecía sin un auténtico vientre en las deidades más nobles, de las que se exceptuán sólo Sileno y los faunos. Aparte de la moderación general de determinadas partes, los artistas griegos tendían a imitar en el arte también esas naturalezas mixtas de esen-
616 cia masculina y femenina, que produjo la feme-

neidad asiática con la castración de tiernos muchachos, y a representar de ese modo un estado de no separación y de identidad de los sexos, estado que, alcanzado en cierto tipo de equilibrio, no es mera nulidad sino auténtica mezcla de los dos caracteres antagónicos, lo cual corresponde a lo supremo que puede hacer el arte.

En cuanto a la segunda parte del arte escultórico, es decir, *medida* y *proporción de las partes*, es una de las más difíciles y en la que la teoría aún está fijada al mínimo. Ciertamente es manifiesto que los artistas griegos han tenido sus reglas definidas para la proporción del conjunto y del detalle; sólo con semejante edificio doctrinal sobre las proporciones puede entenderse la concordancia de las obras de los antiguos, que parecen pertenecer todas a una única escuela. (Los teóricos antiguos se nos han perdido.) En efecto, los modernos han hecho abstracciones empíricas de las obras de los antiguos, pero aún faltan completamente los fundamentos generales o una derivación de estas proporciones a partir de semejantes fundamentos, y Winckelmann mismo ha incluido en su *Historia del Arte* una indicación de Mengs que, según el testimonio de los propios artistas, es sumamente confusa. En consecuencia, respecto al ejercicio del arte hasta ahora, ya que en el mundo moderno nunca ha vuelto a formarse una verdadera escuela de arte ni un sistema de arte como entre los antiguos, el *aprendiz* del arte sólo puede ser remitido a la observación empírica de las proporciones aceptadas en las más bellas obras de la antigüedad. Sin embargo, la teoría tiene aquí una laguna que para ser llenada requiere investigaciones mucho

más elevadas, que no sólo tendrían que abarcar el objeto particular de las proporciones de la figura humana sino una ley universal de todas las proporciones de la naturaleza.

La belleza última, perfecta, surge de la unión de las dos primeras clases, de la belleza de las formas y de la belleza de las proporciones. El
617 representante máximo de esta belleza entre las obras que se conservaron de la antigüedad es la *estatua de Apolo*, de la que Winckelmann dice que es el ideal supremo de todos en el arte. «El artista —dice[19]— ha construido esta obra totalmente sobre un ideal y sólo ha tomado de la materia lo que era necesario para realizar su propósito y hacerlo visible. Su producto está por encima de la humanidad y su posición testimonia la grandeza de la que estaba henchido. Una eterna primavera, como en los felices Elíseos, reviste la seductora masculinidad de los años más plenos de la grata juventud y juguetea en la altiva estructura de sus miembros.»

En todas las obras de esta clase, la altura y la grandeza se muestra *moderada* por la *gracia* pero no rebajada, y a la inversa: la gracia, animada por esa belleza superior y espiritual, es a la vez sublime y severa.

§ 125. El arte escultórico es la plena configuración de lo infinito en lo finito, pues *cada* unidad, por ejemplo, la de la configuración de lo infinito en lo finito, en su perfección incluye en sí la otra. Ahora bien, la plástica es entre las formas

---

[19] *Op. cit.*, VI, p. 260.

del arte reales la única que equipara plenamente la unidad real, la de la forma, y la ideal, la de la esencia (según el § 105). Ella también es, pues, la perfecta configuración de lo infinito en lo finito.

Nota. (La música es la configuración como forma de la unidad en la pluralidad *en cuanto tal* y por eso es real; la pintura es la configuración de la forma en la esencia como tal, de ahí que sea puramente *ideal.*)

Suplemento 1. El arte escultórico se presta especialmente a la sublimidad, de acuerdo con el concepto de sublimidad en el § 65. En efecto, lo sublime es realmente el universo verdadero intuido en el universo relativo. Pero la configuración de lo infinito en lo finito no puede ser completa en la escultura sin que lo finito mismo sea a la
618 vez relativamente infinito. Así pues, en la escultura lo infinito relativo o sensible se convierte en símbolo de lo infinito en sí y absoluto.

Para ser expresión real, visible de la razón, la figura humana, que es el objeto más digno de la escultura, ya tiene que ser mediante lo puramente finito en ella un infinito y un universo, tal como quedó demostrado en lo anterior.

Nota. El efecto principal del arte y sobre todo del arte escultórico es que lo absolutamente grande, lo infinito *en sí,* sea captado en la finitud y abarcado, por así decirlo, con una *única* mirada. Es así como se expresa para los sentidos la configuración de lo infinito en lo finito. Lo grande en sí y absolutamente, captado en la finitud, no se *limita* y no pierde nada de su grandeza por aparecer al espíritu comprendido en algo finito; por esta inclusión se nos revela más bien toda su grandeza. En gran parte se repite aquí lo que

Winckelmann llama la *noble sencillez* en el arte. Podría decirse que esta sencillez en la grandeza con que se nos representa una gran obra de arte es la expresión externa de esa configuración interior de lo infinito en lo finito, que constituye la *esencia* de la obra de arte. Todo lo grande aparece ejecutado con sencillez, así como, por el contrario, todo lo discontinuo y lo que tiene que ser considerado en forma dividida nos da la impresión de pequeñez, y al abundar en exceso, de mezquindad.

Suplemento 2. La primera proposición puede expresarse también así: el arte escultórico representa el contacto supremo de la vida con la muerte, pues lo infinito es el principio de toda vida y está vivo por sí mismo, mientras que lo finito, o la forma, está muerto. Pero, como en las obras escultóricas ambas pasan a la máxima unidad, vida y muerte se encuentran, por así decirlo, en la cima de su unión. El universo, igual que el hombre, es una mezcla de lo inmortal y lo mortal, de vida y muerte. Pero en la idea eterna lo que se manifiesta mortal está llevado a identidad absoluta con lo inmortal y sólo es la forma de lo infinito en sí. En
619 cuanto tal se representa en las obras escultóricas y, como dice Winckelmann en el pasaje antes citado, el escultor de *Apolo* sólo ha tomado para esta obra la materia estrictamente necesaria para expresar su intención espiritual. Aquí la materia y el concepto son verdaderamente uno; aquélla no es sino el concepto transformado en objetividad, por tanto, él mismo, sólo que visto desde otro lado.

§ 126. En la escultura la regularidad geométrica deja de ser lo predominante, pues aquí

no existe una legalidad finita, que se capta con el entendimiento, sino una legalidad infinita, que se capta sólo con la razón y que al mismo tiempo es la libertad. Toda la escultura es transcendente respecto a la legalidad finita.

La pintura aún está sometida a ella (a la regularidad geométrica), porque representa una verdad finita, limitada. La pintura tiene que observar la perspectiva lineal sólo porque está limitada a un punto de vista finito. La escultura busca una verdad desde todos los lados, por tanto, infinita. Así como las formas del cuerpo humano no pueden estar determinadas en sí y por sí mismas mediante esa legalidad finita, tampoco las de la obra de arte escultórico. Si se quiere expresar las formas de un cuerpo bello en líneas, son líneas que constantemente cambian su centro y que, al ser continuadas, jamás describen una figura regular como el círculo. Gracias a ello se pone una mayor multiplicidad y a la vez unidad. Mayor multiplicidad, pues el círculo, por ejemplo, siempre es igual a sí mismo. Mayor unidad, pues, suponiendo que la estructura del cuerpo consistiera en formas parecidas al círculo, una excluiría a la otra, ninguna fluiría continuamente de la otra, mientras que en un bello cuerpo orgánico toda forma aparece como afluencia directa de la otra, precisamente porque *ninguna* en particular está limitada.

§ 127. La escultura puede crear preferentemente en dimensiones colosales. En efecto, éste es el caso comparándola con la pintura y el bajorrelieve. *Fundamento:* porque crea con total independencia de un espacio que la pintura y el

620 bajorrelieve tienen que representar junto con el objeto. Si la pintura quisiera crear en dimensiones colosales, tendría que agrandar o no, según corresponda, el espacio que le concede al objeto. En el primer caso la proporción no cambiaría; en el otro, como no se habría eliminado la relación, sólo surgiría lo informe, pero nunca lo grande. Como toda apreciación de tamaño se basa en relaciones con un espacio dado empíricamente, el arte sólo puede formar lo colosal sin caer en lo informe en la medida en que sus mismas representaciones se liberan de las limitaciones del espacio exterior al objeto.

Nota. El espacio, grande o pequeño, que se encuentra accidentalmente fuera del objeto no tiene ningún influjo sobre la apreciación de su tamaño. Algunos modernos han puesto objeciones al colosal *Júpiter* de Fidias, pues (como lo representó sentado), si se hubiera levantado de su trono, habría derribado el techo del templo, y han considerado esto como algo impropio. Juicio totalmente antiartístico. Toda obra escultórica es un mundo en sí que, como el universo, tiene el espacio en sí mismo, y que también ha de ser apreciado y juzgado por sí mismo; el espacio exterior le es accidental y no puede contribuir para nada en su apreciación.

§ 128. La escultura representa sus objetos como las formas de las cosas, tal como están comprendidas en la unificación absoluta de lo real y lo ideal.

Se demostró que en la música las formas son formas de las cosas tal como existen en la unidad real (§ 83), que en la pintura ellas están pre-

figuradas en la unidad ideal (§ 88). Como la plástica es la forma de arte en que se objetiva la unificación absoluta de las dos unidades (según el § 105), también representa sus objetos como formas de las cosas tal como están comprendidas en la unificación absoluta de lo real y lo ideal.

Explicación. En el suplemento 1 del § 88 se demostró que la pintura busca preferentemente la representación de las ideas como tales. En efecto,
621 cada idea, como perfecta imagen viva de lo absoluto, tiene como éste, dos caras, una real y otra ideal. Intuidos desde la primera, las ideas aparecen como cosas, sólo desde la cara ideal aparecen como *ideas,* si bien aquello por lo que las dos caras se identifican es de nuevo *la* idea. En consecuencia, la pintura representa las ideas sobre todo como *ideas,* es decir, desde la cara ideal, mientras que la plástica las representa de manera que sean a la vez totalmente idea y totalmente cosa. La pintura no toma por reales a sus objetos sino que quiere que se los considere expresamente como ideales. La escultura, al representar sus objetos como *ideas,* los ofrece a la vez como cosas, y a la inversa; por tanto, representa realmente *lo ideal absoluto al mismo tiempo que lo real absoluto*, y esto es, sin duda, la cumbre máxima del arte figurativo, con lo cual retorna a la *fuente* de todo arte y de todas las ideas, de toda verdad y belleza, es decir, a la divinidad.

§ 129. La escultura puede satisfacerse a sí misma en sus exigencias máximas sólo mediante la representación de los dioses, pues representa preferentemente las ideas absolutas, que, en cuanto ideales, son al mismo tiempo reales.

Pero las ideas intuidas realmente son dioses (§ 28); por tanto, la escultura requiere sobre todo naturalezas divinas, etc.

Explicación. Esta afirmación no está pensada empíricamente, es decir, no significa que el arte escultórico nunca habría alcanzado su verdadera altura sin representar a los dioses. En efecto, es cierto que la necesidad en que se encontraban los artistas griegos de proyectar imágenes de dioses los forzaba más directamente a elevarse por encima de la materia, a penetrar en el reino de lo abstracto y de lo incorpóreo y a buscar lo supraterreno y lo separado de la naturaleza menesterosa y dependiente. Sólo que, en realidad, la opinión es ésta: que la escultura en sí y por sí misma tiene que representar a los dioses si quiere satisfacerse *a sí misma* y a sus exigencias particulares, pues su misión peculiar es precisamente la de representar a la vez lo ideal absoluto y lo real, por tanto, una indiferencia que en sí misma sólo puede existir en naturalezas divinas.

En consecuencia, puede decirse que toda obra escultórica superior es en y por sí misma una divinidad, aun cuando no existiese nombre para
622 designarla, y que, si la escultura entregada a sí misma representara como realidades todas las posibilidades que se encuentran contenidas en esa indiferencia suprema y absoluta, tendría que cumplir ella misma con todo el círculo de figuras divinas e inventar a los dioses que no existieran. Considerándolo desde otro aspecto, hay que decir que, como la esencia del politeísmo griego (según lo que se demostró en los §§ 30 y siguiente) consistía, por un lado, en una pura limitación y, por el otro, en la absolutidad indivisa y,

puesto que además este mundo de dioses formaba en sí una totalidad, un sistema cerrado, entonces muy pronto quedó fundada la posibilidad para el arte escultórico de limitarse, de captar sus objetos en formas rigurosamente separadas y de proyectar un sistema de figuras divinas tan cerrado en sí como el que ya existía con anterioridad en la mitología. Es por eso que el arte escultórico de los griegos forma en sí un mundo que, igual que está completo por dentro, tampoco adolece de ninguna falta exterior, donde se cumplen todas las posibilidades, se separan todas las formas y están rigurosamente determinadas. El aspecto de Júpiter, de Neptuno y de todas las divinidades masculinas estaba determinado para siempre, lo mismo que el de las femeninas. (Perfecto parecido de las cabezas en todas las monedas.) Por eso, el arte se hizo en cierto modo canónico y ejemplar; en él no cabía la elección, dominaba lo necesario.

§ 130. Las obras de arte escultórico llevan en sí especialmente los caracteres de las ideas en su absolutidad. Consecuencia directa de lo anterior.

Explicación. La esencia de las ideas es que en ellas posibilidad y realidad se identifican siempre o, mejor dicho, intemporalmente, que son de hecho y a la vez todo lo que pueden ser. Por eso engendra la máxima satisfacción y —como en este estado no cabe suponer defectos ni vicios, es decir, como no existe nada que le haga perder su tranquilidad— el máximo equilibrio y la más profunda tranquilidad dentro de la máxima actividad.

Este carácter, tal como lo hemos precisado
623 aquí, es el carácter de las figuras escultóricas de los dioses, ciertamente cada una a su modo. Cada una es perfecta, cada una reposa en la máxima satisfacción, sin parecer por eso inactiva. Sólo la actividad que suprime el equilibrio del alma, la seriedad y el trabajo que arruga la frente de los mortales, así como el deseo y el apetito que los hace salir de sí mismos, han desaparecido de su rostro. En esta indolencia sublime no puede adelantarse ninguna posibilidad de la realidad; por eso «con la inclinación se ha apagado a la vez todo rastro de la voluntad que no sea acto y satisfacción al mismo tiempo»[20]. Aparecen como seres que existen sencillamente por sí mismos y totalmente en sí mismos. Aparecen sin limitación exterior, pues se diría que no están en el espacio sino que lo llevan en sí como una creación cerrada. Alejados de todo contacto extraño, lo que en ellos es verdadera limitación aparece como su perfección y su absolutidad. Precisamente son en sí mismos por estos caracteres.

§ 131. La ley suprema de todas las creaciones escultóricas es la indiferencia, el equilibrio absoluto de la posibilidad y la realidad. Consecuencia directa de lo anterior. Esta ley es general, pues la obra escultórica superior ya es en sí un dios, aun cuando debiese representar a un mortal. También el hombre, cuando sufre, debe sufrir como sufriría un dios, si fuera capaz de hacerlo.

---

[20] Schiller, *Sobre la educación estética del hombre* (edición de bolsillo de 1847, XII, p. 62).

Del concepto de los dioses ya se sigue que aparecen dispensados del dolor, y Prometeo, el arquetipo de todo el arte trágico, sufre como un dios. Por tanto, en las figuras de los dioses no puede encontrarse ninguna expresión que muestre la supresión del equilibrio interior del alma.

En la construcción de la pintura se afirmó que también en sus representaciones había que moderar la expresión (§ 87). Sólo que en la pintura esto no sucede tan directamente como en la escultura. La pintura tiene que moderarla para que no
624 perjudique la belleza, entendiéndose por ella la belleza *ideal,* la gracia, hacia la que tiende especialmente la pintura en tanto forma ideal. Sólo en la escultura la expresión moderada es en sí necesaria y es el aspecto que permite reconocer un estado del alma interiormente equilibrado, por su misión de ser una imagen de la naturaleza divina y de la indiferencia que habita en ella. Esto es lo primordial, la belleza es el efecto necesario e inmediato o la manifestación de aquélla. De este modo, belleza y verdad en su absolutidad tienen un fundamento común: la indiferencia.

Cito algunos ejemplos de esta expresión serena, elevada por encima de la pasión y la violencia, en las obras griegas que representan tanto a dioses como a naturalezas mortales.

El arquetipo supremo de la paz y la indiferencia es el padre de los dioses, de ahí que se lo represente en eterna apacibilidad, casi insensible a los sentimientos. Una mayor actividad puede atribuírsele a Apolo, porque es el *ideal* entre los dioses. Esta mayor actividad se expresa por medio de la majestuosidad de su marcha, el empuje altivo de su cuerpo en el que juega la belleza eter-

na. Además, también en él la máxima belleza está formada en la calma más profunda. «Ni venas ni tendones —dice Winckelmann[21]— acaloran ni excitan este cuerpo, sino que un espíritu celestial, que se desborda como una suave corriente, llena, diríamos, toda descripción de esta figura.» Está representado persiguiendo a Pitón, contra quien utiliza primero su arco, en el momento de alcanzarlo con su paso poderoso y de matarlo. Pero no está aferrado a su objeto. «Desde la altura de su suficiencia, su mirada sublime se dirige hacia el infinito mucho más allá de su victoria. El desprecio se posa en sus labios y el furor que lleva en sí hincha las aletas de su nariz y sube hasta su frente altiva. Pero la paz que flota en serenidad divina sobre la frente permanece imperturbable, etc.»

De los ejemplos más destacados de expresión
625 moderada en la representación del actuar y el padecer humanos, de Laocoonte y Níobe, ya se trató en la pintura. Pero respecto a *Níobe* aún quiero observar que por su objeto ya pertenece a las obras máximas. En ella, diríamos, la escultura se representa a sí misma y es el arquetipo de la escultura quizás tanto como Prometeo lo es de la tragedia. Toda vida consiste en la unión de lo infinito en sí con lo finito, y la vida en cuanto tal sólo se manifiesta en la oposición de ambos. Allí donde se da su unidad suprema o absoluta, está la muerte considerada relativamente y por eso mismo la vida máxima. Puesto que la misión del arte escultórico es representar esa suprema unidad, la vida absoluta que reproduce, ya en sí y por sí mis-

[21] Íd.

ma, y también comparada con la manifestación, aparece como muerte. Pero en Níobe el arte ha expresado ese mismo misterio representando la máxima belleza en la muerte, haciendo que la tranquilidad propia sólo de la naturaleza divina, pero inaccesible para la naturaleza *mortal,* sea conquistada en la *muerte,* como para indicar que el tránsito a la vida suprema de la belleza tiene que aparecer en relación a lo mortal, como muerte. En consecuencia, el arte es aquí doblemente simbólico; en efecto, se hace intérprete de sí mismo, de modo que el objetivo de todo el arte se encuentra expresado ante los ojos aquí, en *Níobe.*

Nota referente a la relación con la pintura. La pintura es una forma de arte puramente ideal. La esencia de lo ideal = actividad. Por eso en la pintura se permite mayor actividad y más expresión de la pasión. Pero existe una única limitación: que no se suprima la belleza sensible, la elegancia, la gracia. Esa última belleza, que es la sublimidad y que, como indiferencia total de lo infinito y lo finito, sólo habita originariamente en Dios, es posible de ser representada sólo en la escultura.

Todavía algunas determinaciones más del arte escultórico.

Es de esperar, por la infinita repetición de todo en todo, que también en la plástica κατ' ἐξοχήν retornen nuevamente las otras formas plásticas,
626 aunque con una validez muy limitada. A esto se refieren las proposiciones siguientes.

§ 132. La parte arquitectónica de la escultura, en la medida en que se encuentra en ella de un modo subordinado, es el drapeado o el vestido.

El drapeado es arquitectónico porque es más o menos sólo una alegoría o sugerencia (eco) de las formas de la figura orgánica. Esta sugerencia se basa sobre todo en la oposición entre los pliegues y lo liso, lo que no tiene pliegues. En la naturaleza, un miembro levantado desde el que cae un ropaje libre hacia ambos lados siempre tiene pliegues, que se forman allí donde hay espacio vacío. En las obras de estilo antiguo los pliegues caen casi siempre en línea recta. En el estilo más bello y perfecto del arte tendían a constituir un arco y se los quebraba por razones de variación, pero de tal modo que saliesen como ramas de un tronco común con una curva muy ligera. De hecho, no puede haber arquitectónica más bella y magnífica que la del drapeado perfectísimo en las obras griegas. En ellas el arte de representar el desnudo se potencia en cierto modo dejando reconocer la forma orgánica a través de un medio extraño; y cuanto menos directamente y más indirectamente se la representa, tanto más bella se hace esta parte del arte. No obstante, el drapeado siempre permanece subordinado al desnudo, que es la verdadera y primera pasión del arte. El arte desdeña la envoltura en la medida en que es un simple medio y no se convierte en alegoría de la belleza, pues él está totalmente formado para el sentido supremo y desdeña al inferior, incluso allí donde está al descubierto. Y, si no existió ningún pueblo que tuviera un sentido más elevado para la belleza que los griegos, tampoco hubo otro que estuviera más alejado de esa vergüenza falsa e impúdica que se llama decencia. Por eso, en las obras de arte el drapeado no podía tener ningún fin exterior al arte y sólo fue desa-

rrollado en función de la belleza, no con la así llamada intención moralizadora; de ahí también que únicamente la vestimenta griega pueda ser llamada bella.

§ 133. La parte pictórica de la escultura, en
627 *la medida en que pudiera tener lugar en ella, tendría que referirse a la agrupación* o reunión de varias figuras en una acción colectiva, pues, como en una composición considerable no podría evitarse que unas figuras ocultasen a otras y que para la contemplación del conjunto se hiciera necesario un cierto y determinado punto de vista, la escultura se daría con ello una limitación semejante a la de la pintura. Pero por el asunto mismo se ve cómo la escultura tiene que limitarse necesariamente con respecto a la composición a pocas figuras, y lo puede hacer tanto mejor porque es el único arte figurativo al que le basta la figura en sí y por sí, y no necesita nada fuera de ella. La pintura tiene que representar además el fondo y por eso se conforma menos con una figura única, pues tiene que darle significado al espacio. Sin embargo, precisamente porque la pintura agrega el fondo a sus objetos, posee a la vez el medio de enlace entre ellos, mientras que la escultura, donde cada figura está cerrada en sí misma y por todos lados, si quisiera combinar muchas figuras con un medio exterior, por ejemplo, el suelo en el que están colocadas, le daría una importancia demasiado grande a lo extraesencial.

En consecuencia, puede afirmarse que el fundamento por el cual la escultura no se extiende a composiciones más complejas reside en su abso-

lutidad, al reducir toda su grandeza a algo único o poco numeroso, no dependiendo de la extensión en el espacio sino exclusivamente de la perfección interna y la terminación del objeto y, por tanto, es una grandeza no apreciable empíricamente sino según la idea. Así como la naturaleza consigue la perfección de cada una de sus obras orgánicas suprimiendo el largo y el ancho y construyendo todo concéntricamente, también el arte figurativo concluye con la escultura, como si fuera su flor, reuniendo todo en torno al centro y, al li-
628 mitarse *en apariencia*, se extiende a la totalidad.

Concluyo la construcción de la plástica con algunas

OBSERVACIONES GENERALES SOBRE LAS ARTES FIGURATIVAS EN GENERAL

Desde un comienzo hemos construido las artes figurativas en general como el lado real del mundo del arte, cuya unidad tiene como fundamento la configuración de la identidad en la diferencia. Sin duda, ésta existe plenamente allí donde lo general es todo lo particular y lo particular todo lo general. Éste es el caso preferentemente sólo de la escultura. Por tanto, estamos seguros de haber terminado la construcción de las artes figurativas, es decir, de haberlas retrotraído a su punto de partida. El círculo general en que caen sus formas es el de la unidad real que, representada en su en-sí, vuelve a ser una indiferencia. Por diferenciación surgen de ella la forma real y la ideal, aquélla como música, ésta como pintura.

Ellas mismas se expresan plenamente como indiferencia sólo en la plástica.

A la serie sucesiva de las tres artes básicas establecida por nosotros podría oponérsele la siguiente. Podríamos decir que, admitiendo y suponiendo que el arte figurativo corresponde a la unidad real y que tiene que ser construido en sus formas de acuerdo con las formas de esta última, en el sistema del arte la plástica corresponderá necesariamente a la materia en la naturaleza y designará la primera potencia de las artes figurativas. El en-sí del arte se reviste aquí, como el en-sí de la naturaleza, totalmente de materia y cuerpo. Por la segunda potencia la materia se hace ideal, en la naturaleza mediante la luz, en el arte a través de la pintura. Finalmente en la tercera, la ideal y la real se identifican; lo unido o configurado en lo real o la materia se hace sonido o tono en el arte para la música y el canto. En consecuencia, aquí el acto absoluto del conocimiento se libera más o menos de las cadenas de la materia y, suponiéndola sólo como accidente, se lo reconoce objetivamente y como acto de la configuración de la eterna subjetividad en la objetividad. Por tanto, aquí se da el orden inverso al adoptado por nosotros. Además, este otro orden parecería recomendable porque permite hacer el tránsito del arte figu-
629 rativo al discursivo de una manera más directa y continua. La materia se disuelve poco a poco en lo ideal: en la pintura en lo ideal relativo, en la luz; en la música, y más aún en el discurso y la poesía, en lo verdaderamente ideal, en la manifestación más perfecta del acto absoluto de conocimiento.

El error que podría encontrarse en este orden sería el de las potencias en la filosofía. Esto no

quiere decir que las potencias formen verdaderas oposiciones *reales,* sino que son formas generales que retornan de la misma manera en todos los objetos. Por ejemplo, la potencia de lo orgánico de ningún modo es sólo la esencia orgánica misma sino que existe con igual necesidad y determinación en la materia misma aunque subordinada a lo inorgánico. La materia es a la vez inorgánica, orgánica y racional y, por eso, una imagen del universo general. La plástica, como tercera potencia de las artes figurativas, representa de forma *desarrollada* lo que en la materia es expresión de la razón, y en esto hasta pasa por distintos grados, desarrollando en la arquitectura, por ejemplo, la materia o lo inorgánico sólo hasta la alegoría de lo orgánico e indirectamente de la razón. En consecuencia, si la plástica cae en la primera potencia por hacerse cuerpo en la materia, no obstante, seguiría estando en la tercera potencia, a saber, bajo el exponente común del primero, al representar la razón como esencia de la materia. De esta manera, lo mismo que la *naturaleza* representa la primera potencia respecto del universo en general, también el arte figurativo se comporta como la primera potencia respecto del universo del arte en general.

Lo que decide el orden de las tres formas básicas del arte plástico es lo siguiente.

Todo arte figurativo es la configuración de lo infinito en lo finito, de lo ideal en lo real. Como en general busca la transformación de lo ideal en lo real, la más perfecta manifestación de lo ideal como real, la absoluta transformación del primero en el otro, tiene que señalar la cumbre de todo arte figurativo.

Así, resulta que el arte, en la proporción en que
630 es *real,* es decir, en la proporción en que configura lo infinito en lo finito, también aparece como *real*, en cambio, en la proporción inversa de esa transformación, aparece más o menos como *ideal.* En la música la configuración de lo ideal en lo real aparece aún como *acto,* como un suceso, no como un ser, y como identidad meramente relativa. En la pintura lo ideal ya se ha reducido al contorno y a la figura, pero sin aparecer todavía como algo real; sólo representa modelos de lo real. Finalmente, en la plástica lo infinito está totalmente transformado en lo finito, la vida en la muerte, el espíritu en la materia, pero precisamente por eso, y *sólo* porque es total y absolutamente real, la obra plástica vuelve a ser también absolutamente ideal. En consecuencia, el orden establecido por nosotros es el orden fundado en el asunto mismo. Volveremos a encontrar una proporción parecida en la cara ideal de la poesía, donde también la potencia suprema se basa en esa transformación de algo ideal en un ser total, en una realidad representada como *real*, en contraposición con la lírica, por ejemplo, que aparece mucho más ideal.

Con esto, pues, habríamos recorrido todo el círculo de las artes figurativas. Nos dirigiremos ahora hacia la cara *ideal* del mundo del arte, que es la poesía en su sentido más estricto, es decir, la poesía en tanto que se expresa a través del discurso y el lenguaje.

Cabe recordar aquí los siguientes principios.

1. Según las demostraciones que se efectuaron en un comienzo (§ 8), el universo está constituido según dos vertientes que corresponden a

las dos unidades en lo absoluto. En una, considerada *en sí*, lo absoluto aparece sólo como *fundamento* de la existencia, pues es aquella donde su unidad eterna se configura en la diferencia. En la otra, lo absoluto aparece como *esencia,* como absoluto, pues así como allí (en la primera unidad) la esencia es configurada en la forma, aquí, en cambio, la forma es configurada en la esencia. Así pues, allí predomina la forma, aquí la esencia.

2. Los dos caras de lo ideal absoluto son esen-
631 cialmente una; pues lo que en una se expresa realmente, en la otra sólo lo hace idealmente, y a la inversa; por tanto, consideradas aisladamente, ambas son sólo los distintos modos de manifestación de lo mismo.

La naturaleza, separada de la otra unidad (en la cual la forma es configurada en la esencia), aparece más como creada, la ideal como creadora; pero, precisamente por eso y necesariamente, en una existe lo mismo que en la otra. La naturaleza es, según el § 74 (Suplemento general), el lado plástico, su imagen es la *Níobe* del arte escultórico, que con sus hijas queda petrificada; el mundo ideal es la poesía del universo. En el primer caso el principio divino se oculta en otra cosa, en un ser, aquí aparece como lo que es, como vida y actuar. Pero esta diferencia es de nuevo una mera diferencia de forma, como se demostró respecto del arte figurativo y el discursivo. La naturaleza es considerada en sí lo más originario, el primer poema de la imaginación divina. Los antiguos y después los modernos llamaron al mundo real *natura rerum*, nacimiento de las cosas. En él se concretan por primera vez

las cosas eternas, a saber, las ideas, y en la medida en que es el mundo de las ideas hecho patente, contiene los verdaderos arquetipos de la poesía. De ahí que toda diferencia entre arte figurativo y discursivo sólo pueda basarse en lo siguiente.

Todo arte es una imitación directa de la producción absoluta o de la autoafirmación absoluta; el arte figurativo no la deja *manifestarse* sólo como ideal sino como otra cosa, es decir, como algo real. Por el contrario, la poesía, que por su esencia es lo mismo que el arte figurativo, deja manifestar ese acto absoluto de conocimiento directamente como acto de conocimiento y, por eso mismo, es la potencia superior del arte figurativo en tanto que en la propia imagen reflejada conserva aún la naturaleza y el carácter de lo ideal, de la esencia, de lo general. Aquello mediante lo cual el arte figurativo expresa sus ideas es algo concreto en sí; aquello por lo cual el arte discursivo expresa sus ideas es algo *general* en sí, a saber, el lenguaje. Justamente por ello, la poesía se ha quedado preferentemente con el nombre de poesía, es decir, de *creación,* porque sus obras no aparecen como un ser sino como pro-
632 ducir. De ahí procede que la poesía pueda ser considerada como la *esencia* de todo arte, más o menos como el alma es la esencia del cuerpo. Sólo que en la construcción de la mitología hemos tratado ya en qué sentido la poesía es lo que crea las *ideas* y, por tanto, el principio de todo arte. En consecuencia, según el método adoptado por nosotros —en contraposición con el arte figurativo— aquí sólo se puede tratar de poesía en la medida en que ella misma es una forma *particular* del arte, es decir, de la poesía que es la mani-

festación del *en-sí* en todo arte. Incluso dentro de esta limitación la poesía es un objeto totalmente ilimitado y también por eso se diferencia del arte figurativo. Para citar sólo un ejemplo: entre lo antiguo y lo moderno no existe oposición en la *plástica,* en cambio sí la hay en todos los géneros de la poesía. La poesía de los antiguos está tan racionalmente limitada, es tan igual a sí misma como su arte. Por el contrario, la de los modernos es tan variadamente ilimitada en todo sentido y en todos los elementos y, en parte, tan irracional como lo es su arte en general. También *este* carácter de la ilimitación se basa en que la poesía es la cara ideal del arte, así como la plástica es la cara real, pues lo ideal = lo infinito.

La oposición entre lo antiguo y lo moderno, en el sentido que acabamos de mencionar, podría expresarse de este modo: los antiguos son discursivos en la plástica y, en cambio, plásticos en la poesía. El discurso es la expresión más tranquila y directa de la razón. Cualquier otra acción tiene una participación más corpórea. En sus cuadros los modernos ponen la expresión en una acción corporal violenta. Los cuadros de los antiguos, que llevan la expresión de la tranquilidad, son por eso mismo discursivos, verdaderamente poéticos. Sin embargo, los antiguos son plásticos en la poesía y expresan el parentesco y la identidad interna del arte discursivo y el figurativo de una forma mucho más completa que los modernos.

La falta de limitación interna de la poesía aporta también una diferencia para el tratamiento científico de la poesía. En efecto, el arte figurativo y

el discursivo se comportan entre sí como la naturaleza, que es racional y que puede ser representada según un tipo general, lo hace con la historia, que es irracional, inagotable, y expresa su
633 ley oculta en la manifestación. Así como en la naturaleza la necesidad, en tanto que lo general, domina lo particular, mientras que en el mundo ideal lo particular tiende sin cadenas libremente hacia lo infinito, lo mismo sucede en el arte figurativo y discursivo. De ahí que respecto a la poesía nos resulte imposible, en primer lugar, llevar lo general a lo particular a través de la construcción como el arte figurativo, pues aquí la particularidad tiene más fuerza y libertad. Lo general que puede expresarse aquí sólo puede ser expresado mejor en lo grande y en masas enteras. Sin embargo, cuanto menos imperativamente determine lo general a lo particular, tanto más exige, en segundo lugar, que lo particular sea representado en su absolutidad. De ahí que en la poesía la representación descienda más hacia la caracterización de individuos.

Por lo demás, no me voy a detener tanto en los detalles sino más bien sólo en lo principal y, por esta razón, ya no podré exponer proposiciones aisladas sino sólo visiones de conjunto.

Primero responderé a la pregunta de *cómo el discurso se convierte en poesía.* En esta pregunta tendremos que hablar *a*) del *en-sí* de la poesía, en lo que aún no ha sido determinado anteriormente, *b*) de las formas por las cuales la poesía se distingue del discurso, es decir, sobre todo, el ritmo, el metro, etc. Para esto hemos de construir en general las unidades particulares comprendidas en la unidad básica de la poesía, o sea,

los géneros y especies del arte poético, de los cuales los principales son el lírico, el épico y el dramático, y después trataremos a cada uno en especial.

Cuando uno consulta a los teóricos mediocres de las bellas artes, se encuentra en considerables apuros para dar un concepto o una, así llamada, definición del arte de la poesía, y en aquellos que la dan ni siquiera está expresada la forma de la poesía, y menos aún la esencia. Pero lo primero para el conocimiento de la poesía es, sin duda,
634 conocer su *esencia*, pues de ella se sigue la forma, porque efectivamente sólo una forma *tal* puede adaptarse a *ésta,* a la esencia.

Ahora bien, el *en-sí* de la poesía es el de todo el arte: es la representación de lo absoluto o del universo en algo particular. Si contra esto se pudiera alegar alguna objeción desde varias especies poéticas particulares, ésta probaría que estas llamadas especies poéticas carecen de realidad poética. Así como en general no es obra de arte lo que no es mediata o inmediatamente el reflejo de lo infinito, tampoco en particular puede ser *poesía* o ser poético lo que no represente algo absoluto, es decir, lo absoluto en relación con cualquier particularidad. Con esto no se define de qué clase sea esta particularidad. El sentido poético consiste en no necesitar nada fuera de la posibilidad para ser concreto y real. Lo que es poéticamente posible, precisamente por eso es sin más real, del mismo modo que en la filosofía lo que es ideal es real. El principio de la no-poesía, como el de la no-filosofía, es el empirismo o la imposibiidad de reconocer como verdadero y real algo distinto de lo que se encuentra en la experiencia.

Sobre los grandes objetos de la poesía, el mundo de las ideas, que para el arte es el mundo de los dioses, el universo, la naturaleza, ya se ha hablado en la doctrina sobre la mitología. Junto con la necesidad de la mitología para todo arte, que allí se demostró, se evidenció esta necesidad sobre todo para la poesía. Igualmente se mostró allí hasta qué punto los tiempos modernos tienen su mitología, y cómo con el material actual siempre se la puede enriquecer y recrear. Pero la aplicación de estos principios generales sólo puede hacerse con ocasión de cada una de las especies poéticas.

La *forma* general de la poesía es la de representar las ideas en el discurso y el lenguaje. Respecto al fundamento y al significado del lenguaje, quiero recordar el § 73, donde se demostró que es el símbolo más adecuado para el acto absoluto del conocimiento, pues, por una parte, éste aparece en el lenguaje como *ideal,* no real, igual
635 que en el ser, aunque, por otra parte, se integra a través de algo real sin dejar de ser ideal. En particular, sobre la relación del lenguaje con el sonido quiero recordar lo siguiente. Sonido = configuración pura de lo infinito en lo finito concebido como tal. En el lenguaje esta configuración es completa y se inicia ya el reino de la unidad opuesta. De ahí que pueda decirse que el lenguaje es la materia más potenciada que surge de la configuración de lo infinito en lo finito. La materia es la palabra de Dios incorporada en lo finito. Esta palabra, que se hace reconocible en el sonido mediante nítidas diferencias (en la diferencia de tonos) y que es inorgánica, es decir, que aún no ha encontrado el cuerpo que le corres-

ponde, lo encuentra en el lenguaje. Así como en la carne del cuerpo humano se suprimen todas las diferencias de colores y surge la máxima indiferencia de todos ellos, también el discurso es la materia reducida a la indiferencia de todos los tonos y sonidos. Como resulta evidente en el curso de la filosofía general, es necesario que la máxima corporeidad y atadura de la inteligencia sea a la vez el momento de su liberación. En el organismo humano está el punto máximo de contracción del universo y de la inteligencia que habita en él. Pero también en el hombre ella se abre paso hacia la libertad. Y precisamente por eso aparece aquí el sonido, el tono como expresión de lo infinito en lo finito, pero como expresión de la configuración completa —en el *lenguaje,* que se comporta frente al mero sonido como la materia de un cuerpo orgánico enlazada a la luz frente a la materia general—.

El lenguaje en sí mismo es el caos con que la poesía debe formar los cuerpos de sus ideas. Pero como cualquier otra obra de arte, la obra poética debe ser algo absoluto en lo particular, un universo, un cuerpo físico. Esto sólo es posible separando el *discurso* en el que se expresa la obra de arte de la totalidad del lenguaje. Pero esta separación, por una parte, y la absolutidad, por otra, no son posibles sin que el discurso tenga en sí mismo su propio movimiento independiente y, por tanto, también su tiempo en sí mismo, como el cuerpo físico; por esta razón, se aísla de todo
636 lo demás siguiendo una legalidad *interna*. El discurso, considerado desde fuera, se mueve libre y autónomamente, está ordenado sólo en sí y subordinado a la legalidad. A aquello por lo cual el

cuerpo físico es en sí mismo y lleva el tiempo en sí mismo le corresponde en el arte el ritmo, en la medida en que como arte discursivo es música. Como la música, igual que el discurso tiene un movimiento en el tiempo, sus obras no serían totalidades cerradas en sí si estuviesen sometidas al tiempo y, si a la inversa, no lo sometiesen más bien ellas y lo llevaran en sí. Este dominio y sometimiento del tiempo = *ritmo.*

El ritmo, en general, es la configuración de la identidad en la diferencia; por tanto, encierra en sí cambio, pero un cambio ordenado por la propia actividad, subordinado a la identidad de aquello en lo que se encuentra. (Con respecto al concepto general de ritmo hay que remitirse a lo dicho en la música.)

Aquí considero el ritmo provisionalmente en el significado más general, a saber, en cuanto regularidad interna de la sucesión de los movimientos tonales. Pero en este significado más amplio implica nuevamente dos formas, una, que puede llamarse ritmo en el sentido más estricto y que, como configuración de la unidad en la pluralidad, corresponde a la categoría de la cantidad, y otra opuesta a la primera, que ha de corresponder a la categoría de la cualidad. Es fácil ver que el ritmo en el sentido más estricto es determinación de la *sucesión de los movimientos tonales según leyes de la cantidad*, mientras que la forma que corresponde a la cualidad tiene que ser determinada más precisamente de la siguiente manera. Como, aparte de la duración o cantidad, en los sonidos no puede haber otra diferencia que la de altura y gravedad, según lo que se demostró antes sobre el discurso, las diferencias

de los sonidos están en él suprimidas y eliminadas (pues en el *canto,* que vuelve a ser *música,* la identidad alcanzada en el lenguaje es nuevamente disgregada, el discurso retorna a los sonidos elementales), por tanto, como en el discurso en cuanto tal no hay cambios de altura y grave-
637 dad del sonido en sí y las unidades del lenguaje no pueden ser tonos, lo mismo que las unidades de un cuerpo orgánico no pueden ser colores, y puesto que las unidades del lenguaje ya son miembros orgánicos, sílabas, y la determinación cualitativa no puede referirse a la altura y gravedad de los sonidos, entonces no queda nada que pueda constituirla más que la distinción de una sílaba mediante una elevación de la voz, con la cual se combina un número de otras sílabas, y esta unidad se hace perceptible al oído implicando, en cambio, la caída de las demás sílabas por un descenso de la voz. Esto es lo que se llama *acento*[22].

***

Paso a considerar ahora *cada una de las especies poéticas* anticipando las siguientes generalidades.

La *poesía* en general es una *totalidad* que tiene su tiempo y su fuerza motriz en sí misma, por

[22] Las siguientes explicaciones sobre la métrica, la versificación, la aplicación de la métrica rítmica a las lenguas modernas, y aún más, las nuevas métricas (rima, etc.), fueron pasadas por alto aquí por considerar que no contenían nada personal (y en parte sólo consistían en indicaciones), tanto más cuanto que el autor explica en el transcurso de las mismas que en sus indicaciones ha seguido casi siempre a escritores conocidos (A. W. Schlegel, Moritz). *(N. del E.)*

lo cual se separa del todo del lenguaje y está perfectamente cerrada en sí.

Una consecuencia directa de este ser-en-sí-mismo del discurso a través del ritmo y el metro es que el lenguaje con sus peculiaridades también ha de distinguirse del lenguaje común por otras connotaciones. A través del ritmo el discurso explica que tiene su finalidad absolutamente en sí mismo; no tendría sentido que, estando así realzado, se acomodara a los fines intelectuales ordinarios del lenguaje e imitara todas las formas que sirven para ello. Más bien tiende en lo posible a ser absoluto también en sus partes. (Ninguna subordinación lógica, supresión de partículas ilativas.) Además toda poesía, sea lírica, épica o dramática, está compuesta en su origen para ser oída. Aquí el entusiasmo aparece más directamente como inspiración, que no permite que el poseído por ella piense en fines externos. Escu-
638 chando únicamente la voz del dios él se mueve, diríamos, fuera de la legalidad ordinaria, audazmente, aunque con seguridad y agilidad. Sólo es un prejuicio el creer que la poesía no tiene que hablar en un lenguaje distinto del que suele usarse en la prosa (Gottsched, Wieland).

Por añadir esta explicación aquí, la prosa en general es el lenguaje del que el entendimiento ha tomado posesión y ha formado según sus fines. En la poesía todo es limitación, separación rigurosa de las formas. En ese sentido, la prosa vuelve a ser la indiferencia, y su error más prominente, el de querer salir de ella, da origen al nacimiento espurio de la prosa poética. La poesía se distingue de ella no sólo por el ritmo sino también por su lenguaje, en parte, más sencillo

y, en parte, más bello. Con esto no se quiere decir que es un fuego salvaje que se expresa en una vacía exageración del lenguaje, a lo cual los antiguos llamaron *parentirso*. Ciertamente existen críticos de arte que hasta hablan del fuego salvaje de Homero.

La *sencillez* es lo supremo también en la poesía, igual que en las artes figurativas, y Dionisio de Halicarnaso, el crítico más acertado entre los antiguos, señala el mérito de la *síntesis* poética expresamente en un pasaje de la *Odisea*, que, como él dice, está redactado con las expresiones más vulgares, las que emplearía, por ejemplo, un campesino o un artesano.

En este sentido, la dicción lírica y la dramática son distintas de la épica, en la medida en que son líricas en gran parte. Pero también aquí el entusiasmo se expresa más por los audaces desvíos de la sucesión lógica o mecánica de las ideas que por la pompa de las palabras. El lenguaje se hace órgano superior, se le permiten giros más breves, palabras menos vulgares, flexiones peculiares de las palabras, pero todo dentro de los límites del verdadero entusiasmo.

En las teorías sobre el arte poético suele hablarse también de *metáforas*, *tropos* y demás ornamentos del discurso, como son los epítetos, las comparaciones y las parábolas. En cuanto a las metáforas, más bien pertenecen a la retórica. La retórica pue-
639 de tener la finalidad de hablar mediante imágenes para hacerse intuible o para engañar y despertar pasión. La poesía nunca tiene un fin fuera de sí, a pesar de que también produce hacia fuera la emoción que existe dentro de ella. Platón compara los efectos de la poesía con los de un imán, etc.

Por consiguiente, en la poesía todo lo que pertenece al adorno del discurso está subordinado al principio máximo y supremo de la belleza y, precisamente por eso, no se puede establecer ninguna ley general sobre el uso de las imágenes, tropos, etc., a no ser la de esta subordinación.

CONSTRUCCIÓN DE LAS ESPECIES POÉTICAS EN PARTICULAR

La esencia de todo arte en cuanto representación de lo absoluto en lo particular es, por un lado, pura limitación y, por otro, absolutidad indivisa. Ya en la poesía natural los elementos tienen que separarse, el *arte* que aparece consumado sólo se establece con la estricta separación. Aquí es de nuevo la poesía antigua la que está más estrictamente limitada en todas sus formas; la moderna es más difusa y ecléctica, de ahí que haya suscitado una cantidad de géneros intermedios.

Si en la exposición de las distintas especies poéticas, quisiésemos seguir el orden natural o histórico, deberíamos partir de la epopeya como la identidad y a partir de ella continuar con la poesía lírica y dramática. Pero, como aquí tenemos que regirnos totalmente según el orden científico y como, de acuerdo con la gradación ya indicada de las potencias, la de la particularidad o diferencia es la primera, la de la identidad es la segunda, y aquello donde unidad y diferencia, general y particular, se identifican es la tercera, también en este caso permaneceremos fieles a dicha gradación y, por eso, comenzaremos con el arte lírico.

Entre las tres especies poéticas, la poesía *lírica* corresponde a la forma real, lo cual resulta evidente porque su designación señala la analogía con la música. Pero esto puede explicarse más rigurosamente del siguiente modo.

En esa forma que corresponde a la configuración de lo infinito en lo finito tiene que predominar, por eso mismo, lo finito, la diferencia, la particularidad. Y éste es el caso de la poesía lírica. Más directamente que cualquier otra especie literaria, ella parte del sujeto, es decir, de la particularidad, ya sea para expresar el estado de un sujeto, por ejemplo, del poeta, o para plasmar los motivos de una representación objetiva de una subjetividad. Justamente por ello y en este sentido, puede llamarse poesía subjetiva, o sea, subjetividad tomada en el sentido de la particularidad.

En cualquier otra especie de la poesía es posible un cambio de los estados sin perjuicio de su identidad interior; en la lírica, como en una obra musical, domina un único tono, una única emoción básica y, así como en la música todos los tonos que se combinan con el dominante sólo pueden ser *diferencias* por el predominio de la particularidad, también en la lírica cada emoción se expresa como diferencia. La poesía lírica es la que más subordinada está al ritmo, depende totalmente de él, e incluso es arrastrada por él. Evita los ritmos monótonos, mientras que la epopeya se mueve a este respecto en la máxima identidad.

La poesía lírica es en general la representación de lo infinito o general en lo particular. Así, todas las odas pindáricas parten de un objeto particu-

lar y de un acontecimiento particular, pero desde él pasan a lo general como, por ejemplo, en el ciclo mitológico posterior, y, al retornar de nuevo de lo general a lo particular, producen una especie de identidad de ambos, una verdadera representación de lo general en lo particular.

Como la poesía lírica es la especie poética más subjetiva, en ella predomina necesariamente la libertad. Ninguna otra especie está menos sometida a la coerción. Los desvíos más audaces de la sucesión ordinaria en el pensamiento le están permitidos, y sólo se trata de mantener una conexión en el ánimo del poeta o del oyente, y no objetivamente o fuera de él. En la épica impera la más perfecta continuidad, en la poesía lírica ésta se suprime, como en la música, donde hay puras diferencias y es imposible una verdadera conti-
641 nuidad entre un tono y el siguiente, mientras que en los colores todas las diferencias confluyen en una única masa como en un solo haz.

El *en-sí* de toda poesía lírica es la representación de lo infinito en lo finito, pero, como sólo se mueve en la sucesión, la *oposición* entre lo infinito y lo finito surge, diríamos, como principio interior de vida y movimiento. En la épica lo infinito y lo finito son absolutamente uno; por esta razón en ella no se menciona lo infinito, no porque no exista, sino porque se basa en la unidad común con lo finito. En la poesía lírica esta oposición se explica. De ahí que los objetos preferidos de la poesía lírica sean *morales*, bélicos, apasionados en general.

En oposición a la generalidad, el carácter de lo finito o de la particularidad es fundamentalmente apasionado. La *poesía antigua* es la que

nos vuelve a presentar del modo más puro y originario este carácter del arte lírico, tanto por su origen como por su condición. El origen y el primer desarrollo de la poesía lírica en Grecia es contemporáneo al florecimiento de la libertad y el surgimiento del republicanismo. Al principio la poesía se unió con las leyes y sirvió para transmitirlas. Como arte lírico, pronto se entusiasmó con la gloria, la libertad y la bella sociabilidad. Se convirtió en el alma de la vida pública, ensalzadora de las fiestas. La fuerza antes dirigida totalmente hacia fuera, perdida en una identidad objetiva, la epopeya, se volvió hacia el interior y comenzó a limitarse; con esta conciencia naciente y la diferenciación que introducía surgieron los primeros tonos líricos, que pronto se desarrollaron hacia la máxima variedad. Lo rítmico en los Estados griegos, la reflexión de los griegos orientada completamente hacia ellos mismos, hacia su propia existencia y actividad, inflamó las más nobles pasiones dignas de la musa lírica. Al mismo tiempo que la lírica, la música animaba las fiestas y la vida pública. En Homero todavía se realizan sacrificios y servicios religiosos sin músi-
642 ca. A la identidad de la epopeya de Homero pertenece también el principio heroico, el principio de la monarquía y del dominio.

La poesía lírica se inició con Calinos y Arquelao después del desarrollo totalmente completo de la epopeya; y por tanto, en comparación con la épica, el arte lírico es, hasta su último perfeccionamiento en Píndaro, una poesía puramente republicana[23].

---

[23] Véase Fr. Schlegel, *Historia de la poesía de los griegos y los romanos*, p. 218.

Casi todos los cantos líricos de los antiguos, de cuya existencia sólo sabemos por tradición histórica o porque nos han quedado fragmentaria o incluso totalmente, se refieren a la vida púbica y general, y las poesías líricas de los antiguos que se refieren a algo más individual expresan una sociabilidad como sólo podía lograrse y ser en un Estado libre y grande. Todo indica que el capullo aún cerrado en la epopeya se está abriendo y que se desplaza a una forma de vida más libre.

En consecuencia, también en la particulardad de la poesía lírica los griegos son objetivos, reales, expansivos.

Como ya se observó, los primeros ritmos líricos eran aquellos en los que se cantaban las leyes de los Estados libres; aún bajo Solón. Los cantos bélicos de Tirteo «espoleaban» una pasión totalmente objetiva. Alceo, que era el jefe de los conspiradores contra los tiranos, no sólo los combatía con la espada sino también con cantos. Se cuenta de muchos poetas líricos de esa época que fueron llamados por consejo de los dioses a deponer las rivalidades civiles. Otros eran venerados en las cortes de los gobernantes y tiranos de aquel tiempo, por ejemplo Arión de Periandro. La época de la ingenuidad también pasó, porque los aedos dejaron de ser sobrios como los homéricos y exigieron retribución, ganancia, consideración a su talento. También en este sentido —objetivo—, Píndaro, cuya lira sonaba en los certámenes públicos, fue la flor de la lírica griega. Anticipaba la cultura de la época de Pericles; el republicanismo más burdo se redujo ya al dominio de los cultos; la dignidad de un filósofo pitagórico se combina con el fuego del poeta lírico, pues, como

se sabe por la leyenda, amó la doctrina de Pitá-
643 goras. (Lo plástico, casi dramático de las odas pindáricas.)

Sin embargo, esta objetividad de la lírica griega existe sólo dentro del carácter general del género, que es el de la intimidad, de la realidad particular y presente. La epopeya narra el pasado. El poema lírico canta el presente y desciende hasta la perpetuación de la flor más individual y pasajera del placer, de la belleza, del amor a ciertos jóvenes, como en la poesía de Alcmano y de Safo, y también al detalle de ojos bellos, de cabellos, de ciertos miembros, como en la poesía de Anacreonte.

Dionisio de Halicarnaso define como lo característico de la épica que el poeta *no* aparece. El arte lírico, en cambio, es la esfera propia de la autocontemplación y de la autoconciencia, como la música, donde no se expresa una figura sino un espíritu, no un objeto, sino un estado de ánimo.

El carácter de la *diferencia,* la separación y el aislamiento que se encuentra en la lírica en sí y por sí se expresa en el arte lírico de los griegos con connotaciones no menos definidas que las demás. Desarrollo completo de todos los géneros rítmicos, de modo que al drama no le quedaba nada. Estricta separación de todas las especies, tanto en lo que se refiere a las diferencias exteriores del ritmo como a la diversidad interna de la materia, del lenguaje, etc., finalmente estricta separación entre los diferentes estilos del arte lírico, el jónico, el dórico, etc.

También con respecto al arte lírico vemos retornar otra vez la oposición general de lo antiguo y lo moderno.

Así como entre los griegos la flor suprema del arte lírico coincide con la aparición de la república, con el florecimiento supremo de la vida pública, los primeros comienzos de la lírica moderna están en el siglo XIV en la época de los
644 disturbios públicos y de la disolución general de la liga republicana y de los Estados en Italia. Al desaparecer más o menos la vida pública, tenía que orientarse hacia dentro. Los tiempos felices que Italia debía a algunos príncipes magnánimos, sobre todo, a los Médicis, sólo llegaron más tarde, y favorecieron la epopeya romántica que se desarrolló con Ariosto. Dante y Petrarca, los primeros autores de la poesía lírica, vivieron en tiempos de intranquilidad, de disolución social, y sus cantos, cuando se refieren a estos objetos externos, proclaman en voz alta la desdicha de esta época.

La poesía de los antiguos ensalzaba sobre todo las virtudes masculinas, originadas y alimentadas por la guerra y la vida pública colectiva. De ahí que, entre todas las relaciones de la emoción, la que predominaba fuera la amistad entre los hombres y el amor a las mujeres estuviera totalmente subordinado. La lírica moderna estaba consagrada en su origen al amor con todos los sentimientos que en el concepto de los modernos se vinculan a él. La primera inspiración de *Dante* fue el amor de una adolescente, Beatriz. Eternizó la historia de ese amor en sonetos, canciones y en obras en prosa mezcladas con poesía, sobre todo en la *Vita nuova*. Las más grandes vicisitudes de su vida posterior, el exilio de Florencia, las desdichas y el crimen de la época, espolearon su espíritu divino hacia la producción de una

obra superior, la *Divina Comedia*, a pesar de que en el fondo y en el origen de este poema esté de nuevo Beatriz.

La vida entera de *Petrarca* estaba consagrada a ese amor espiritual que se satisface en la adoración. Se necesitó esta alma armónica repleta de la flor de la cultura y de las virtudes más nobles de su tiempo para llevar la poesía italiana al grado máximo de belleza lírica, pureza y perfección. Sería un gran error buscar en Petrarca a un poeta derretido y fundido en el amor, pues sus formas son tan rigurosas, precisas y definidas, como las de Dante en su ámbito.

También *Boccaccio* se asocia a este grupo, pues la musa de su poesía también es el amor.

El espíritu de la época moderna, que ya antes
645 ha sido expuesto en general, trae consigo la limitación de la lírica moderna con respecto a los objetos. En los Estados modernos la lírica ya no podía ser imagen y acompañamiento de una vida pública y general —de una vida en un todo orgánico—. Para ella no quedaban otros objetos que los enteramente subjetivos, sentimientos individuales y momentáneos en los que la poesía lírica se ha perdido también en las más bellas efusiones del mundo posterior y desde las cuales asoma sólo muy indirectamente una vida *entera,* o sentimientos duraderos que se refieren a objetos, como en los poemas de Petrarca, donde el todo llega a ser una clase de unidad novelesca o dramática.

Los sonetos de Petrarca no sólo son obras de arte en el detalle sino en el conjunto. (El soneto sólo es capaz de una belleza arquitectónica.)

Pero no se puede desconocer que la ciencia, el arte y la poesía provenían de un nivel espiritual

—de ahí lo no heroico—, y que las historias de amor más bien se refieren a mujeres que a doncellas.

Por lo demás, la poesía lírica se divide en poemas de contenido moral, didáctico, político, siempre con predominio de la reflexión, de la subjetividad, pues le falta la objetividad de la vida. La única especie de poesías líricas que se refieren a la vida pública son las religiosas, pues sólo en la iglesia había aún vida pública. Llegamos ahora a la epopeya.

La poesía lírica designa en general la primera potencia de la serie ideal, por tanto, la de la reflexión, el saber, la conciencia. Precisamente por eso, está totalmente bajo el dominio de la reflexión. La segunda potencia del mundo ideal es en general la del *actuar*, de lo objetivo *en sí*, como el saber de lo subjetivo. Pero, así como las formas del arte en general son en sí las formas de las cosas, esa especie poética que corresponde a la unidad ideal tiene que representar no sólo el actuar que se manifiesta sino el actuar abso-
646 lutamente considerado y tal como es *en sí.*

El actuar, considerado absoluta u objetivamente, es historia. La misión de la segunda especie es, pues, ser *una imagen de la historia tal como es en sí o en su carácter absoluto.*

Que esta especie poética es la *epopeya* resulta perfectamente determinado porque todas las determinaciones derivadas del carácter indicado se reúnen y coinciden en la epopeya.

1) Lo característico de la epopeya es que no sólo representa acción, historia, sino que aparece *en la identidad de lo absoluto*. El actuar objetivamente considerado o como historia está en el

en-sí como identidad *pura*, sin oposición de lo infinito y lo finito, pues en el *en-sí,* del que todo actuar es mera manifestación, está lo finito que está en lo infinito y, por tanto, fuera de toda diferencia con él. Esto último sólo es posible allí donde lo finito es algo en sí, real, es decir, en la medida en que lo infinito está representado en lo finito. La oposición entre la particularidad y la generalidad se expresa respecto al actuar como la oposición entre la libertad y la necesidad. En consecuencia, éstas se identifican también en el en-sí del actuar. Así pues, como en la epopeya no existe oposición de lo infinito y lo finito, tampoco se puede exponer en ella la lucha entre la libertad y la necesidad. Ambas aparecen involucradas en una unidad común.

La lucha de la libertad y la necesidad sólo se decide gracias al destino y hasta podríamos decir que él la provoca. Toda oposición de necesidad y libertad reside únicamente en la particularidad, en la diferencia. Por el estado de diferencia de la particularidad, la identidad adopta ante ella la relación de causa y por eso aparece como destino. En el en-sí del actuar en cuanto identidad absoluta no hay destino.

En consecuencia, es necesario resumir la pri-
647 mera determinación de la epopeya del siguiente modo: *expone la acción en la identidad de la libertad y la necesidad, sin oposición entre lo infinito y lo finito, sin lucha y, por lo mismo, sin destino.*

Causa la máxima extrañeza cuando se compara la epopeya homérica con las obras más tempranas de la poesía lírica, al no encontrar en ella ninguna mención de lo infinito. La vida y acción

de los hombres se mueve considerada por un lado, en la pura finitud, pero, precisamente por eso, en la absoluta identidad de libertad y necesidad. La envoltura que cubre a ambas, como en un capullo, aún no está abierta, en ninguna parte hay rebelión contra el destino, aunque sí desafío contra los dioses, porque ellos mismos no son ni sobrenaturales ni extranaturales, sino que caen en el círculo de los sucesos humanos. Podría objetarse que Homero ya conocía a las negras Ceres y la fatalidad a que estaban sometidos el mismo Zeus y los demás dioses. Es cierto, pero la fatalidad no *se manifiesta* como destino porque no aparece oposición en contra. Dioses y hombres, todo el mundo que abarca la epopeya, están representados en la máxima identidad con ella. En este sentido, resulta especialmente significativo el pasaje del canto XVI de la *Ilíada*[24], donde Zeus quiere salvar a su querido Sarpedón de las manos de Patroclo y de la muerte y Hera le recuerda con estas palabras:

> ¿Una vez más quieres librar de la muerte horrísona a ese hombre mortal, a quien tiempo ha que el hado condenó a morir?

A esto arguye que, si él arrebatase vivo a Sarpedón, otros dioses exigirían lo mismo para sus hijos, y continúa:

> Pero, si Sarpedón te es caro y tu corazón lo compadece, deja que muera a manos de Patroclo en reñido combate; y cuando el alma y la vida lo abando-

---

[24] 442 ss.

> nen, ordena a la Muerte y al dulce Sueño que lo lleven a la vasta Licia, para que sus hermanos y amigos le hagan exequias y le erijan un túmulo y un cipo, que tales son los honores debidos a los muertos.

En este pasaje la fatalidad aparece con la suavidad de una tranquila necesidad frente a la cual no hay indignación ni discusión, pues también Zeus obedece a Hera e

648 hizo caer sobre la tierra sanguinolentas gotas para honrar al hijo amado[25].

Los héroes de la *Ilíada* están mucho menos poseídos aún de sentimiento hostil ni de lucha contra el destino y, de esta manera, la epopeya se coloca muy significativamente entre los otros dos géneros, la poesía lírica, donde domina la mera lucha de lo infinito y lo finito, la disonancia de la libertad y la necesidad sin más solución completa que la subjetiva, y la *tragedia*, donde se representa a la vez la lucha y el destino. La identidad que en la epopeya dominaba aún oculta y como suave poder, se descarga en golpes recios y violentos allí donde se opone la lucha. En esa medida la tragedia puede ser ciertamente considerada como síntesis de lo lírico y épico, puesto que la identidad de lo épico, por oposición, se transforma en ella en destino. En consecuencia, la epopeya, comparada con la tragedia, carece de lucha contra lo infinito, pero también de destino.

2) El actuar es en su *en-sí* intemporal, pues todo tiempo sólo es diferencia entre la posibili-

[25] Sobre este pasaje, véase *Filosofía de la mitología*, p. 360.

dad y la realidad, y todo actuar fenoménico no es sino división de esa identidad en la cual todo es a la vez. La epopeya tiene que ser una imagen de esa intemporalidad. ¿Cómo es esto posible? La poesía en cuanto discurso está ligada al tiempo, toda representación poética es necesariamente sucesiva. Por tanto, aquí parece haber una contradicción irresoluble. Se la elimina de la siguiente manera. La poesía misma en cuanto tal tiene que estar como fuera del tiempo, no debe ser tocada por el tiempo y, por eso, tiene que colocar todo tiempo, todo lo sucesivo, puramente en el objeto manteniéndose ella misma serena y flotando inmóvil por encima de la corriente de la sucesión. De este modo, en el *en-sí* de toda acción, en cuyo lugar se coloca la poesía, no hay tiempo, sólo existe en los objetos *como tales*, y toda idea, cuando surge del en-sí como objeto, se incorpora al tiempo. Así pues, la epopeya tiene que ser
649 lo sereno, y el objeto, en cambio, lo móvil. Supóngase a la inversa, a saber, que la epopeya fuera la representación de la quietud mediante el movimiento, tal que el movimiento cayera en la poesía y la tranquilidad en el objeto, entonces se suprimiría también el carácter épico y con ello se originaría la especie poética descriptiva, la llamada pintura poética; y no puede haber nada más ajeno a la epopeya que esto. Es repugnante ver al poeta descriptivo afanarse y moverse mientras su objeto siempre permanece inmóvil. Por eso, aun allí donde la epopeya describe lo tranquilo, lo tranquilo mismo tiene que transformarse en movimiento y progresión. Ejemplo: el escudo de Aquiles, aunque por otras razones este pasaje de la *Ilíada* pertenece a los últimos.

Si ahora reflexionamos sobre el tipo general que se encuentra a la base de las formas del arte, encontramos que la epopeya corresponde en la poesía a la pintura en el arte figurativo. Igual que ésta, también aquélla es representación de lo particular en lo general, de lo finito en lo infinito. Así como la luz y la no-luz confluyen en una única masa idéntica, también en aquélla confluyen particularidad y generalidad. Así como en ésta predomina la superficie, también la epopeya se extiende en todas direcciones como un océano que enlaza países y pueblos. Ahora bien, ¿cómo hay que concibir esta situación? Podría alegarse que el objeto de la pintura está quieto, mientras que en el de la epopeya hay un progreso continuo. Pero en esta objeción se convierte en esencia de la pintura lo que es su simple límite. Objetivamente considerado, lo que podemos llamar objeto en la pintura no carece de progresión; sólo es un momento fijado —subjetivamente—, pero especialmente en objetos cargados de afecto y, en general, en la pintura histórica, vemos que el momento siguiente modifica todas las relaciones, si bien, al no estar representado este próximo momento, todas las figuras del cuadro permanecen en su posición; es un momento empíricamente convertido en eternidad. Sin embargo, por esta limitación sólo casual en la presente consideración, no se puede decir que el objeto esté quieto; más bien progresa, sólo que el momento siguiente se nos sustrae. En la epopeya ocurre lo mismo. En la epopeya la progre-
650 sión cae totalmente en el objeto, que se mueve eternamente, mientras que el reposo cae en la forma de la representación, como en la pintura, don-

de lo continuamente progresivo sólo está fijado por la representación. La permanencia que parece caer en el objeto del cuadro, recae aquí sobre el sujeto y ésta es la razón de una peculiaridad de la epopeya que seguiremos explicando: que ella también valora el momento, que no se apresura por avanzar, precisamente porque el sujeto está quieto, diríamos, no tocado por el tiempo, fuera del tiempo.

Sobre el modo en que la epopeya es una imagen de la intemporalidad del actuar en su en-sí podremos ahora expresarnos así: aquello que no está en el tiempo comprende dentro de sí todo el tiempo, y a la inversa, pero precisamente por eso es indiferente frente al tiempo. *Esta indiferencia frente al tiempo es el carácter básico de la epopeya*. Es igual a la unidad absoluta en la que todo es, llega a ser y cambia, pero ella misma no está sometida a ningún cambio. La cadena de causas y efectos se remonta al infinito, pero aquello que esta serie de la sucesión comprende a su vez dentro de sí no se encuentra en la serie sino que está fuera de todo tiempo.

Las demás determinaciones se desprenden ahora por sí mismas y son en cierto modo la mera consecuencia de la que acabamos de indicar. A saber,

3) como la absolutidad no se basa en la extensión sino en la idea y, por eso, en el en-sí todo es igualmente absoluto y el todo no es más absoluto que la parte, también esta determinación tiene que pasar a la epopeya. Así pues, tanto el comienzo como el final de la epopeya son absolutos y, en la medida en que en general lo no condicionado se representa en la manifestación como

azar, ambos aparecen como igualmente *azarosos*. Por tanto, la contingencia del comienzo y del fin son en la epopeya expresión de su infinitud y absolutidad. Con razón se hizo proverbial ese cantor que quiso comenzar la guerra troyana desde el huevo de Leda. Va contra la naturaleza y la idea de la epopeya que aparezca condicionada hacia atrás o hacia delante. En la sucesión de las cosas, tal como está prefigurada en lo abso-
651 luto, todo es comienzo absoluto y, precisamente por eso, no hay comienzo. En la medida en que se inicia absolutamente, la epopeya se constituye ella misma, por así decirlo, en un trozo desgajado de lo absoluto mismo, que, aunque absoluto en sí, no es más que un fragmento de un todo absoluto e inabarcable, como el océano, que al estar limitado sólo por el cielo sugiere directamente la infinitud. La *Ilíada* comienza en forma absoluta para cantar la cólera de Aquiles y termina en la misma forma absoluta, pues no existe ninguna razón para terminar con la muerte de Héctor (pues es sabido que los dos últimos cantos son agregados posteriores y, si bien se los considera dentro de ese todo reunido bajo el nombre de *Ilíada*, tampoco en ellos hay una razón válida para terminar). De forma igualmente absoluta comienza la *Odisea*. Si se capta esta absolutidad, basada profundamente en la esencia de la epopeya y que aparece como accidental, se puede aceptar la nueva teoría de Wolf sobre Homero sin encontrarla tan extraña e inconcebible como lo ha hecho la mayoría. Ésta ha tomado de las teorías ordinarias ciertos principios sobre la artificialidad de la epopeya y no puede conciliarlos con la casualidad con la que, según su manera de

interpretar la hipótesis de Wolf, se ha reunido Homero. Por supuesto, esta burda casualidad se suprime en cuanto uno se convence de la idea de cómo toda una generación puede parecerse a un individuo (de lo cual ya se habló antes en la doctrina de la mitología); pero además esa casualidad que ha imperado realmente en el surgimiento de los cantos homéricos coincide aquí con lo necesario y el arte, puesto que, por su naturaleza, la epopeya tiene que representar con una apariencia de casualidad. Esto será confirmado por las determinaciones siguientes.

4) La indiferencia frente al tiempo necesariamente tiene que tener por consecuencia una indiferencia en el tratamiento del tiempo, de manera que en el tiempo que abarca la epopeya todo tiene su espacio, lo más grande y lo más pequeño, lo más insignificante y lo más significativo. Gracias a esto surge de un modo mucho más completo que
652 en la manifestación ordinaria la imagen de la identidad de todas las cosas en lo absoluto, la *continuidad.* Todo lo que le pertenece, las acciones aparentemente insignificantes como comer, beber, levantarse, acostarse, vestirse y adornarse, todo esto se describe con la misma minuciosidad que todo lo demás. Todo es igualmente importante y sin importancia, todo igualmente grande y pequeño. Por eso en la epopeya la poesía y el poeta mismo se elevan, por así decirlo, a la participación en la naturaleza divina, ante la cual lo grande y lo pequeño son lo mismo, y que, como dice un poeta, ve con la misma mirada tranquila la destrucción de un imperio y de un hormiguero. Pues

5) en el *en-sí* del actuar todas las cosas y todos los acontecimientos tienen el mismo peso;

ninguno excluye al otro porque nada es más grande que lo demás. Aquí todo es absoluto como si nada hubiera ocurrido antes y como si nada debiese ocurrir después. En consecuencia, lo mismo sucede en la epopeya. El poeta tiene que permanecer en el presente con alma imparcial, sin recordar el pasado y sin prever el futuro, y tampoco debe apresurarse, porque también él reposa en el movimiento y sólo tiene que dejarle movimiento al objeto.

Finalmente, todo se resume en que la poesía o el poeta flota por encima de todo como un ser superior no tocado por nada. Sólo dentro del ámbito que describe su poema lo uno impulsa y apremia a lo otro, el suceso al suceso, la pasión a la pasión; él mismo nunca penetra en este ámbito y por eso se hace dios e imagen perfecta de la naturaleza divina. A él nada lo impele, deja que todo transcurra tranquilamente, no se anticipa al curso de los acontecimientos, porque él mismo no es arrastrado por él; mira serenamente por encima de todo, pues a él no lo conmueve nada de lo que ocurre. Él mismo nunca siente algo del objeto y, en consecuencia, éste puede ser lo más alto y lo más bajo, lo más extraordinario y lo más ordinario, trágico y cómico, sin que jamás *él mismo*, el poeta, se haga alto o bajo, trágico o cómico. Toda pasión cae en el objeto mismo: Aquiles llora y se lamenta dolorosamente por la
653 pérdida del amigo Patroclo, el poeta no se manifiesta ni conmovido ni no conmovido, pues ni siquiera aparece. En el amplio ámbito del conjunto, junto a las magníficas figuras de los héroes, tiene su lugar Tersites, y junto a las grandes figuras del mundo subterráneo en la *Odisea*, en

el mundo terreno lo tienen el divino pastor de cerdos y el perro de Ulises.

A este ritmo espiritual que oscila en el eterno equilibrio del alma tiene que corresponderle un ritmo auditivo equivalente. Aristóteles llama al *hexámetro* el más constante y equilibrado de todos los metros. El hexámetro tiene un ritmo que no es ni electrizante y apasionado, ni lento y retenido; en este equilibrio de la detención y del progreso expresa la indiferencia que está a la base de toda epopeya. Además, como el hexámetro, dentro de su identidad, permite gran variedad, se adapta al máximo al objeto sin forzarlo y, por tanto, es el más objetivo de los metros.

Éstas son las determinaciones principales y características de la poesía épica, de las cuales *vosotros* podéis encontrar una exposición más crítica e histórica en la reseña sobre el *Hermann y Dorotea* de Goethe por A. W. Schlegel.

Aún algo más sobre algunas formas particulares de la epopeya, como ser los discursos, las comparaciones y los episodios.

El *diálogo* tiende, por su naturaleza y por sí mismo, a lo lírico porque parte de la autoconciencia y va hacia la autoconciencia. Por tanto, el discurso cambiaría el carácter de la epopeya misma si, a la inversa, su carácter no estuviese modificado más bien de acuerdo con el de la epopeya. Siendo así, esta modificación ha de ser determinada por contraposición al carácter *peculiar* del discurso. Éste consiste en la limitación a la intención del discurso y, por eso, consiste en ir rápidamente hacia la meta en la que se logra algo: violencia y brevedad donde debe expresarse pasión. Todo esto está medido en la epopeya

y subordinado al carácter principal. Incluso en el discurso más apasionado se da aún la plenitud y
654 prolijidad épica, el uso de adjetivos, por el cual el lenguaje adquiere cierta densidad, como en la simple narración. Lo mismo ocurre con la *comparación*. En la poesía lírica, y también en la tragedia, a menudo se produce un efecto semejante al rayo que de pronto ilumina una situación oscura y vuelve a ser devorado por la noche. En la epopeya tiene vida en sí misma y ella misma vuelve a ser una pequeña epopeya. Finalmente, en referencia al *episodio*, es ante todo una impronta de la indiferencia del aedo ante sus objetos, incluso ante los principales, de la ausencia del temor a perder de vista la intriga más complicada o de perder el objeto principal primando el objeto secundario. Así pues, el episodio es una parte necesaria de la epopeya para convertirla en una imagen completa de la vida.

En las teorías corrientes también se cita lo *maravilloso* como resorte necesario de la epopeya. Pero esto sólo puede tener validez para el género moderno y dicho de la epopeya en general se basa en una visión totalmente errónea de la epopeya antigua. Los dioses de Homero y sus efectos sólo pueden haber parecido milagros a la barbarie nórdica, así como también los críticos consideran esta clase de expresiones como un *pathos* retórico y poético intencionado, como cuando Homero, en lugar de decir que relampagueaba, dice que Zeus ha enviado rayos.

Lo maravilloso es completamente ajeno a los griegos y en particular a la epopeya antigua, pues sus dioses están dentro de la naturaleza.

En cuanto a la propia *materia* épica, se encuentra ya en lo dicho sobre la determinación de la epopeya como imagen de lo absoluto mismo, que exige una materia *verdaderamente universal* y, en la medida en que ésta sólo puede existir gracias a la mitología, la epopeya es impensable *sin mitología*. Más aún, la identidad de ambas es tan grande que la mitología no alcanza verdadera objetividad sino en la epopeya. Puesto que la epopeya es la forma poética más objetiva y general, es la que más se identifica con la materia de toda
655 poesía. Como sólo hay una única mitología, y por esta inseparabilidad de la materia y la forma en una formación reglada como es la poesía griega, la epopeya tampoco puede ser sino una y a lo sumo puede seguir la ley general de la manifestación que se expresa en su identidad a través de dos unidades distintas. La *Ilíada* y la *Odisea* sólo son las dos caras de uno y el mismo poema. No se entra a considerar aquí la diversidad de los autores; por su naturaleza son uno y por eso también están reunidos bajo el nombre colectivo de Homero, que es, él mismo, alegórico y significativo. Algunos han presentado la contraposición entre la *Ilíada* y la *Odisea* como la del sol naciente con el poniente. Yo llamaría a la *Ilíada* el poema centrífugo y a la *Odisea* el poema centrípeto.

Con respecto a los poemas *modernos* compuestos en el sentido de la epopeya antigua, quiero hacer el tránsito a ellos a través de una breve *comparación de Virgilio con Homero*.

Es posible contraponer Virgilio a Homero en casi todas las determinaciones enunciadas. Así, en lo que se refiere a la primera, la ausencia de destino en la epopeya, Virgilio tendió más bien

a llevar el destino a la acción mediante una especie de intriga trágica. La determinación de la epopeya de poner el movimiento exclusivamente en el objeto tampoco se cumple, porque raras veces no desciende a tomar parte en su objeto. La sublime casualidad de la epopeya, cuyo comienzo y fin es tan indefinido como los tiempos oscuros del mundo primitivo y del futuro, está completamente suprimida en la *Eneida*. Ella tiene un fin determinado, derivar la fundación del imperio romano de Troya para halagar a Augusto. Este fin está anunciado claramente desde un principio y, en cuanto ha alcanzado el propósito, termina también el poema. El poeta no deja que el objeto siga su propio movimiento, sino que lo conduce. La indiferencia en el tratamiento del tiempo falta completamente, el poeta hasta elude la continuidad y diríamos que constantemente tiene ante los ojos la situación de su círculo formado, que no quiere romper con la sencillez de la narración. De ahí que su expresión sea también artificial, retóricamente entretejida, pomposa. En sus discursos
656 es absolutamente lírico u oratorio, y en el episodio de la historia amorosa de Dido es casi moderno. El prestigio de Virgilio en las escuelas y entre los críticos modernos de arte no sólo falseó por mucho tiempo la teoría de la epopeya (las teorías corrientes están modeladas totalmente sobre Virgilio, una de las tantas pruebas de que los hombres prefieren lo inferior de segunda mano a lo bueno de primera), sino que además este prestigio de Virgilio ha tenido un influjo pernicioso en los intentos posteriores de la poesía épica. De hecho, *Milton* denota una ductilidad de espíritu que no permite dudar de que, si hubiera tenido

ante los ojos el modelo no desfigurado de la epopeya, se habría acercado considerablemente más a ella de lo que lo hizo, a menos que el conocimiento más profundo no lo hubiese llevado a la concepción de que una lengua donde los metros antiguos no pueden tener lugar tampoco puede competir con los antiguos en la epopeya. Además, Milton comparte la mayoría de los defectos de Virgilio, por ejemplo, no respeta la falta de intención característica de la epopeya, si bien con respecto al lenguaje, por ejemplo, se aproxima más a la sencillez de la epopeya que Virgilio. A los defectos que tiene en común con Virgilio se agregan los propios, cuya base reside en los conceptos y el carácter de la época, así como en la naturaleza del objeto.

Después de todo lo que se ha mostrado antes, ya no es necesario probar que la materia que ha elegido *Klopstock* no es una materia épica, sobre todo por el modo de tratarla. Klopstock quiso tomarla en forma sublime y con esfuerzo elevar a la sublimidad las representaciones, no de la mística, sino de la dogmática no-mística y no-poética, incluso trastocadas con cierta ilustración. Pero si, en primer lugar, la vida y la muerte de Cristo pudieran ser tratadas épicamente, habría que hacerlo tomándolas de manera puramente humana y con la máxima sencillez, casi idílicamente. O el poema tendría que estar saturado del espíritu moderno y de las ideas del misticismo y la mitología cristianos. Entonces sería absoluto a su modo, al menos como oposición absoluta frente a la epopeya antigua. Pero Klopstock pertenece
657 a esos poetas en quienes la religión no mora en lo más mínimo como intuición viviente del uni-

verso e intuición de las ideas. Lo que predomina en él es el concepto intelectual. Toma en sentido intelectual la infinitud de Dios, la grandeza de Cristo y, en vez de llevar la infinitud y la grandeza al objeto, más bien ellas recaen siempre sobre el poeta, de modo que constantemente aparece sólo *él mismo* y *su* movimiento, mientras que su objeto permanece inmóvil y no consigue ni figura ni progreso. Lo más absurdo es que la decisión de Dios de ofrecer a su hijo para la redención del hombre está tomada desde la eternidad, que Cristo, que es el mismo Dios, la conoce y que por tanto no existe ninguna duda sobre el final del héroe del poema, por lo cual toda la acción del poema se arrastra y la eventual maquinaria con la que se prepara el final es completamente inútil. Por lo demás, uno no puede dejar de considerar este poema sin lamentar que se haya gastado tan infructuosamente una fuerza tan grande.

Sólo tenía el propósito de hablar de *aquellos* poemas épicos de los modernos que pretenden seguir más o menos el sentido de la epopeya antigua. Sobre el *Hermann y Dorotea* de Goethe, el único poema épico en el sentido auténtico de los antiguos, hablaré aún en particular, pero aquí no puedo referirme todavía a la genuina epopeya moderna.

Todavía tenemos que considerar algunas de las formas épicas particulares. Ciertamente podría preguntarse cómo la poesía épica, en cuanto identidad suprema, puede ser capaz de alguna diferencia. Se sobreentiende que el espacio hacia el que puede desviarse el poema épico ha de ser muy limitado; pero se entiende más inmedia-

tamente aún que al apartarse del punto que le corresponde exclusivamente, también se despoja por necesidad del carácter exclusivo unido a ese punto.

Ante todo, se encuentran sólo dos posibilidades en la poesía épica, que en su diferenciación forman dos especies particulares. La epopeya es
658 el género más objetivo, entendiendo por objetivo lo absolutamente objetivo. Es objetivo sin más, porque es la identidad suprema de la subjetividad y la objetividad. En consecuencia, la poesía sólo puede salir de esa identidad haciéndose *relativamente* más objetiva o relativamente más subjetiva. En la epopeya tanto el sujeto (el poeta) como el objeto se comportan objetivamente. Esta identidad puede ser suprimida según dos perspectivas: *a*) colocando la subjetividad o la particularidad en el objeto, y la objetividad o la validez universal en el que representa, *b*) colocando la objetividad, la universalidad, en el objeto, y la subjetividad en el que representa. Estos dos polos están representados realmente en la poesía, pero se diferencian a su vez según el lado subjetivo y el objetivo. La esfera de la poesía épica relativamente objetiva (donde, en efecto, está la representación) está descrita por la *elegía* y el *idilio*, que se comportan entre sí: la primera como lo subjetivo, el segundo como lo objetivo; la esfera de la poesía relativamente subjetiva (donde ciertamente está la representación) está descrita por la *poesía didáctica* y la *sátira*, la primera de las cuales es lo subjetivo y la segunda lo objetivo.

Podría intentarse alegar contra esta clasificación que no se comprende cómo la elegía, que en

general es considerada como efusión lírica subjetiva, puede ser más objetiva que la poesía didáctica, que, en cambio, tiende a considerarse como la más objetiva relativamente. Por consiguiente, cabe recordar que aquí en ningún momento se da el concepto corriente de la elegía, que, en efecto, le arrebataría la objetividad y también lo épico, convirtiéndola meramente en un poema lírico. En lo que se refiere a la poesía didáctica, la poesía se remonta al *saber* como primera potencia, que, *en cuanto saber*, siempre permanece subjetivo. Las razones determinantes de esta clasificación son las siguientes. Si comparamos la elegía y el idilio, por una parte, y la poesía didáctica y la sátira, por otra, encontraremos que los dos primeros coinciden entre sí y se diferencian de las otras porque carecen de finalidad e intención
659 y parecen existir por sí mismos, mientras que las segundas siempre tienen un fin determinado y, sólo por esto, estas dos útlimas especies remiten a la esfera de la subjetividad. Comparemos, además, la elegía y el idilio entre sí: ambas se parecen porque renuncian a una materia universal y objetiva, la primera tratando objetivamente el estado o el suceso de un individuo, el segundo representando el estado y la vida de un género que en general está aislado y forma un mundo en sí, no sólo en los llamados poemas bucólicos, sino también en otras clases, por ejemplo, en idilios domésticos, e incluso en aquellos en que se representa un amor que circunscribe a los amantes estrictamente a ellos mismos y los hace olvidar el mundo fuera de ellos, como en la *Luisa* de Voss. Sin embargo, vuelven a diferenciarse precisamente porque la elegía tiende más hacia lo

lírico, mientras que el idilio tiende necesariamente más hacia lo dramático.

Ahora puede oponerse *en conjunto* la elegía y el idilio a la poesía didáctica y la sátira, tal que en aquéllos la materia o el objeto están limitados en la medida en que, si se quiere, son subjetivos, en cambio, el lugar de la representación es general y objetivo, mientras que en las segundas la materia o el objeto son generales, pero la representación o el principio del que parten es subjetivo.

De ahí que la poesía didáctica y la sátira, asemejándose por una parte respecto a la materia, por la otra puedan oponerse como subjetivas y objetivas también sólo por la materia. La materia de la poesía didáctica es subjetiva porque reside en el saber, la de la sátira es objetiva porque se relaciona con el actuar, que es más objetivo que el saber. Sin embargo, el principio de la representación es subjetivo en ambas. En la primera se encuentra en el espíritu; en la segunda, más en el ánimo y en el ambiente moral.

BREVE CONSIDERACIÓN SOBRE ESTAS ESPECIES EN PARTICULAR

No quiero dar definiciones. Toda forma del arte está determinada sólo por su lugar y éste es su explicación. Pero además puede responder a este lugar del modo que quiera. A la base de toda forma poética existe una idea. Si se determina su
660 concepto de acuerdo con la manifestación individual, dado que ésta nunca puede ser totalmente adecuada a la idea, el concepto necesariamente

corre el riesgo de ser considerado tarde o temprano de modo demasiado estrecho o demasiado amplio y, por tanto, puede ser relegado o tal vez utilizado para desechar una obra de arte, incluso excelente, porque no encaja dentro de sus límites. Sin embargo, la idea de toda forma poética está determinada por la posibilidad que se cumple con ella.

El concepto que casi todos los modernos han tenido de las *elegías* es que se trata de lamentos poéticos y que el espíritu que domina en ellas es el de un duelo emocional. No se puede negar que el lamento y el duelo se hayan expresado en esta forma poética y que la elegía estuvo preferentemente destinada para cantos fúnebres sobre muertos. Pero éste no es más que uno de sus modos de aparición, por lo demás de una variedad y una flexibilidad infinita, tal que esta única especie es capaz de abarcar la vida entera, si bien sólo fragmentariamente. Como modo de la poesía épica, la elegía es *histórica* por su naturaleza; tampoco como canto fúnebre reniega de su carácter; más aún, podría decirse que sólo es capaz de expresar tristeza porque es capaz de mirar hacia el pasado como la epopeya. Pero a su vez permanece estrictamente en el presente y canta tanto la nostalgia satisfecha como la tortura de la no satisfecha. Su límite en la representación no está marcado por el estado individual y particular, sino que desde ésta se extiende realmente al círculo épico. La elegía ya es por su naturaleza una de las especies más ilimitadas; de ahí que, aparte del carácter general que está determinado por su relación con la epopeya y el idilio, sólo puede señalarse esta infinita ductilidad

como su esencia más peculiar y natural. El conocimiento más directo del espíritu de la elegía se adquiere a través de los modelos de los antiguos. Algunos de los fragmentos más hermosos de Fanocles, de Hermesianax, están traducidos en *Ateneo.* Pero la elegía también ha podido renacer en la lengua romana en Tíbulo, Catulo y Propercio, y en nuestros tiempos Goethe ha restaurado la especie genuina con sus *Elegías romanas*.
661 En las *Elegías* de Goethe puede verse más directamente que, en relación con la elegía, la subjetividad cae en el objeto, en cambio la objetividad en la representación y en el principio que representa. Estas elegías celebran el encanto supremo de la vida y del placer, pero de una manera verdaderamente épica, extendiéndose a todo el gran objeto de su entorno.

Frente a la elegía, el *idilio* es la especie más objetiva y, por tanto, la más objetiva entre las cuatro especies subordinadas a la poesía épica. Como en él el objeto (subjetivamente) es más limitado que en la epopeya y, consecuentemente, la tranquilidad válida en general sólo se pone en la representación, se aproxima más a la *pintura,* y éste es también su significado originario, ya que el idilio expresa una pintura, un cuadro muy pequeño. Además, como tiene que hacer predominar lo objetivo de la representación, será tanto más idilio en la medida en que el objeto se destaque con una particularidad más cruda, por tanto, cuanto menos formado esté que el de la epopeya. De ahí que el idilio no sólo tome sus objetos de un mundo limitado sino que, dentro del mismo, los haga nítidamente individuales, hasta locales, de acuerdo con las costumbres, la lengua y el carác-

ter, más o menos como han de ser las figuras humanas dentro de un paisaje, vigorosas, de nada más alejadas que de la idealidad. Por eso, nada hay que contradiga más la naturaleza de los idilios que comunicar a los personajes sensibilidad, una clase de ingenua moralidad. El vigor de los idilios de Teócrito sólo puede abandonarse en el caso de que todo el carácter de la obra se vuelva romántico, como en las más soberbias poesías pastoriles de los italianos y los españoles. Pero cuando además de lo genuino y antiguo falta el principio romántico, como en *Gessner*, entonces la admiración que sus *Idilios* han encontrado sobre todo en el extranjero sólo puede concebirse como una de las innumerables exteriorizaciones de la no-poesía. En los idilios de Gessner, igual que en muchos de los franceses, se pone en el objeto, totalmente en contra del espíritu de los idilios, una especie de superficial universalidad ético-emocional, con lo cual la especie ha sido tergiversada por completo. El genuino espíritu de los idilios ha revivido en tiempos posteriores también en Alemania gracias a la *Luisa* de Voss, aun-
662 que no pudo superar el ambiente poco favorable, y en lo que se refiere al encanto, la frescura de los colores, la vivacidad de las manifestaciones naturales; frente al espíritu de Teócrito observa casi la relación que existe entre la Alemania septentrional y la belleza de las praderas sicilianas. Los italianos y los españoles han otorgado validez al principio romántico también en el idilio, pero dentro de la limitación de la especie, si bien, como sólo conozco el *Pastor Fido* de Guarini, éste es el único ejemplo que puedo alegar. La esencia del romanticismo consiste en llegar al fin

a través de oposiciones y en no representar la identidad como totalidad. Lo mismo ocurre también en la especie de los idilios. En el *Pastor Fido* lo vigoroso, puro y fuertemente seleccionado está puesto en algunos caracteres y su oposición está dada en otros. De este modo el todo ha superado lo antiguo sin salirse de la especie. Por lo demás, el idilio ha alcanzado en el *Pastor Fido* una verdadera altura dramática, y se podría demostrar que en los idilios la falta de destino, suprimida por un lado, ha sido restablecida por otro. Alianza de los idilios con todas las demás formas. Preferente inclinación a lo dramático porque la representación es aún más objetiva. Novelas pastoriles (la *Galatea* de Cervantes).

Entre aquellas formas épicas que trascienden la indiferencia de la especie mediante el predominio de la *subjetividad* en la representación, la *poesía didáctica* es la forma más subjetiva. Sin duda, tenemos que investigar ante todo la *posibilidad* de una poesía didáctica, por la cual entendemos aquí, como es obvio, la posibilidad poética. En primer lugar, puede alegarse contra la especie en general y, por tanto, también contra la sátira, que necesariamente tiene un fin: la poesía didáctica el de enseñar, la sátira el de castigar, y que, como todo arte bello carece de finalidad externa, ninguna de las dos pueden ser pensadas como formas de arte. Sólo que con este principio, importante en sí, no se dice que el arte no pueda adoptar como forma un fin existente con independencia de él o una necesidad real, como de hecho también hace la arqui-
663 tectura; sólo se exige que sepa *en sí mismo* volver a independizarse de ellos y que los fines

externos *sólo* sean para él la forma. Por parte de la poesía, al menos, no existe ninguna razón imaginable que impida que la intención de presentar enseñanzas científicas no pueda convertirse en su forma, y la única exigencia de la poesía didáctica sería que en la obra misma vuelva a suprimirse la intención de modo que parezca existir por sí misma. Sin embargo, esto no podrá ocurrir nunca mientras la forma del *saber* en la poesía didáctica no sea capaz en sí de ser un reflejo del todo. Pero como el ser una imagen del todo es una exigencia que se impone al saber considerado en sí, independientemente de la poesía, en el *saber* en sí se encuentra ya la posibilidad de entrar como *forma* en la poesía. Según esto, sólo tenemos que determinar la clase de saber para la cual esto es válido exclusiva y preferentemente.

La enseñanza que se expone en la poesía didáctica puede ser de naturaleza ética o teórica y especulativa. De la primera clase es la poesía gnómica de los antiguos, por ejemplo, la de Teognis. En ella la vida humana, como lo objetivo, se convierte en el reflejo de lo subjetivo, a saber, de la sabiduría y del saber práctico. Allí donde la enseñanza moral se refiere a objetos de la naturaleza, como en la *obra* de Hesíodo, en los poemas sobre la agricultura, etc., la imagen de la naturaleza atraviesa el conjunto como lo propiamente objetivo y es lo que refleja lo subjetivo. En el poema didáctico propiamente teórico ocurre lo contrario. En él el saber se hace reflejo de algo objetivo. Pero como en la exigencia suprema esto objetivo sólo puede ser el universo mismo, la *clase* de saber que sirve para el reflejo ha de ser

igualmente de naturaleza universal. Es sabido que se han compuesto muchos poemas didácticos sobre objetos totalmente únicos y particulares del saber, sobre la medicina, por ejemplo, o algunas enfermedades, sobre botánica, sobre los cometas, etc. Aquí la limitación del objeto en sí
664 y por sí mismo no ha de censurarse, si sólo se lo toma en general y con relación al universo. Ante la ausencia de la visión verdaderamente poética del objeto, se ha intentado adornarlo poéticamente de distintas maneras. Se ha pedido ayuda a los modos de representación y a las imágenes de la mitología. Se ha intentado compensar la aridez del objeto con episodios históricos y tantas cosas más. Con todo esto jamás puede surgir una verdadera poesía didáctica, es decir, una obra *poética* de esta clase. Lo primordial es que *lo que hay que representar* ya sea en sí y *por sí mismo* poético. Pero, como lo que hay que representar siempre es un saber, este saber ha de ser ya al mismo tiempo poético en y por sí mismo y en tanto que saber. Sin embargo, esto sólo es posible con un saber absoluto, es decir, con un saber a partir de ideas. De ahí que no exista otra verdadera poesía didáctica que aquella en la cual el objeto es el todo directa o indirectamente, tal como lo refleja el saber. Dado que el universo es uno solo según su forma y su esencia, también en la idea sólo puede haber un único poema didáctico absoluto, del cual cada poema aislado es mero fragmento, a saber, el poema *de la naturaleza de las cosas*. En Grecia se han hecho intentos de semejante epopeya especulativa —de un poema didáctico absoluto—; sólo podemos saber en general que alcanzaron su meta, pues el tiempo

no nos ha dejado de ellos nada más que frag-
mentos. Parménides y Jenófanes expusieron
ambos su filosofía en un poema de la naturale-
za de las cosas y, con anterioridad a ellos, los pita-
góricos y Tales ya habían transmitido poética-
mente sus doctrinas. Del poema de Parménides
casi no nos ha quedado otra noticia que la de que
estaba compuesto en versos muy imperfectos y
bruscos. Sabemos algo más sobre el poema de
Empédocles, que combinó la física de Anaxágo-
ras con la seriedad de la sabiduría pitagórica.
Podemos establecer de modo aproximado los lími-
tes en los cuales este poema alcanzó la idea del
universo precisamente porque en su base estaba
la física de Anaxágoras. He de presuponer aquí
el conocimiento de la misma. Pero, si no se alcan-
zó el arquetipo especulativo por el lado científi-
665 co, tenemos que atribuirle, en cambio, de acuer-
do con el testimonio unánime de los antiguos, en
especial el de Aristóteles, la máxima energía rít-
mica y una fuerza verdaderamente homérica. La
suerte ha querido también que la poesía de Lucre-
cio nos haya conservado una huella del espíritu
imperante en el poema. *Lucrecio,* que no pudo
tener por modelo el mal estilo de Epicuro y sus
discípulos, sin duda ha tomado de Empédocles
la forma rítmica, así como la fuerza poética y el
modo de representación, lo ha seguido a él en la
forma y a Epicuro en la materia del poema. Por
su modo, la poesía de Lucrecio se acerca mucho
más a los modelos verdaderamente antiguos que
cualquier otro poema romano, por ejemplo, el de
Virgilio, e incluso únicamente Lucrecio nos repre-
senta la fuerza del ritmo auténticamente épico,
puesto que de Ennio sólo se conservan frag-

mentos. Los hexámetros de Lucrecio constituyen el máximo contraste con los versos limados y pulidos de Virgilio. La esencia de su obra lleva el cuño de un alma grande y sólo el espíritu verdaderamente poético pudo poner en la exposición de la doctrina epicúrea semejante devoción y el entusiasmo de un verdadero sacerdote de la naturaleza. Es necesario que, cuando el objeto a representar es en sí y por sí mismo no-poético, toda la poesía haya de recaer en el sujeto y, por esa razón, la poesía de Lucrecio también puede ser considerada como un intento de poema didáctico absoluto, que tiene que ser poético por el objeto mismo. Pero aquellos pasajes en que se expresa realmente su entusiasmo personal, la introducción al primer libro, que es una invocación a Venus, así como todos aquellos pasajes donde alaba a Epicuro por haber sido el primero en revelar la naturaleza de las cosas y en destruir la ilusión y la superstición de la religión, poseen totalmente la máxima majestad y el sello de un arte en sí viril. Así como los antiguos dicen de Empédocles que en su poema habló con verdadero furor sobre las limitaciones del conocimiento humano, el fuego de Lucrecio contra la religión y la falsa moralidad no pocas veces pasa a un verdadero furor entusiasta. La completa aniquilación de todo lo espiritual en lo exterior, la disolución de la naturaleza en un juego de áto-
666 mos y vacío, que practica con una indiferencia auténticamente épica, se sustituye por la grandeza moral del alma, que a su vez lo eleva a él mismo por encima de la naturaleza. El anonadamiento de la propia naturaleza permite que su espíritu se eleve al reino del entendimiento por

encima de todo deseo. No puede hablarse con más verdad y acierto que como él lo hace de lo infecundo del deseo, de la insaciabilidad del apetito, del vacío de todo temor, así como de toda esperanza en la vida y, si bien la doctrina de Epicuro misma no es grande en su aspecto especulativo sino en el aspecto moral, también Lucrecio, aunque su entusiasmo como sacerdote de la naturaleza sólo pueda ser subjetivo, aparece objetivo, en cambio, como maestro de la sabiduría práctica y como un ser de orden superior que considera el curso ordinario de las cosas, la pasión y la confusión de la vida, desde un punto de vista más elevado al que no llega nada de esto. En ese sentido no es posible sustraerse a la observación de la oposición que representan otras clases de filosofía frente a la epicúrea, que en lo moral magnifican opiniones mezquinas, destruyendo las virtudes magnánimas y viriles, mientras pretextan un vuelo más alto en lo especulativo. No es necesario ir a buscar muy lejos esta comparación y basta con tomar la filosofía de Kant.

Creo poder excusarme de hablar de la *poesía didáctica* de los modernos, pues, si con razón dudamos de que algún poema de los antiguos haya alcanzado el verdadero arquetipo de esta especie, podemos sin duda afirmar categóricamente de los modernos que no tienen para mostrar ninguna obra auténticamente poética de esta clase. Por tanto, todavía hay que esperar ese poema didáctico donde sean poéticas no sólo las formas y los recursos de la representación sino también el objeto a representar. Sobre la idea de semejante poema se puede precisar lo siguiente.

La poesía didáctica κατ' ἐξοχήν sólo puede ser una poesía del universo o de la naturaleza de las cosas. Debe representar el reflejo del universo en el saber. La imagen perfecta del uni-
667 verso, pues, ha de ser alcanzada en la ciencia. La ciencia está llamada a serlo. Es cierto que la ciencia que llegase a esta identidad con el universo no coincidiría con él sólo por el lado de la materia sino también por la forma y, en la medida en que el universo mismo es el arquetipo de toda poesía, más aún, la poesía de lo absoluto mismo, la ciencia, en esa identidad con el universo, ya sería en sí y por sí poesía, tanto según la materia como según la forma, y se resolvería en poesía. Por consiguiente, el origen de la poesía didáctica absoluta o de la epopeya especulativa coincide con la perfección de la ciencia y, así como la ciencia nació de la poesía, también su destino último y más bello es el de desembocar en este océano. De acuerdo con lo que se demostró anteriormente sobre la única posibilidad de la verdadera epopeya y de la mitología para la época moderna, a saber, que los dioses del mundo moderno, que son dioses de la historia, han de apoderarse de la naturaleza para aparecer como *dioses*; en ese sentido, digo, la primera verdadera poesía de la naturaleza de las cosas sería simultánea con la verdadera epopeya.

En la esfera subjetiva de las especies subordinadas a la poesía épica, la *sátira* es la forma más objetiva porque su objeto es lo real, lo objetivo y, al menos, preferentemente el *actuar.* Me conformo con señalar la naturaleza épica de la sátira. Como no es narrativa como la epopeya, por tanto, al no poder introducir como ésta a per-

sonajes que hablan de un modo épico, y como tiene que representar preferentemente caracteres y acciones, se aproxima necesariamente a lo dramático y, para cumplir su cometido según su representación interna, por necesidad tiene que tener una vida dramática. Se entiende que al concepto de la sátira en el sentido estricto no pertenece nada que no sea absolutamente y en sí mismo dramático. Sería igualmente necio, o más necio aún, rebajar las comedias de Aristófanes a la especie de la sátira y, como solía hacerse, convertir en una sátira el *Don Quijote* de Cervantes.

Además, la sátira es una especie doble, la sáti-
668 ra seria y la cómica. Ambas exigen la dignidad de un carácter ético, tal como se expresa en la noble ira de Juvenal y de Persio, y la superioridad de un espíritu penetrante que sepa ver las situaciones y los acontecimientos en relación con lo general, puesto que el efecto supremo de la sátira se basa en el contraste entre lo general y lo particular. No debe asombrarnos que en Alemania aquellos que son ellos mismos caricaturas o criaturas de la época sientan de vez en cuando el prurito de garabatear sobre el papel cuadros satíricos de la época con pluma tosca, habiendo personas que, por ejemplo, se creen capaces de hacer poesía, incluso sus géneros más nobles, sin conocer el mundo ni ningún objeto del mismo.

Los griegos tenían representantes propios para la sátira cómica en las especies particulares de seres medio animales, medio hombres, de quienes la sátira toma el nombre casi con seguridad. Se sabe que Esquilo ha escrito también obras satíricas, igual que más tarde Eurípides. Podría decir-

se que la ley de la sátira cómica se manifiesta en este origen. Si la sátira seria castiga el vicio, sobre todo la audacia aparejada con el poder, la sátira cómica, en cambio, tiene que quitarle a sus objetos tanta culpa y tanto mérito como sea posible,
669 intentando privarlos completamente de voluntad, haciéndolos en lo posible animales y totalmente sensuales, como a los sátiros y a los faunos. La grosería unida a la maldad y la infamia sólo despierta repugnancia y sensación de fastidio, de ahí que nunca pueda ser objeto de una disposición poética. Sólo llega a serlo gracias a una completa privación de lo humano y una inversión total, en la que aparece puramente cómica, sin herir ningún sentimiento, aunque rebajando profundamente el objeto.

Con esto hemos recorrido el círculo de las formas épicas racionales. Nos queda todavía hablar de la epopeya *moderna o romántica* y analizarla en sus desarrollos particulares.

Dado que la oposición entre lo antiguo y lo romántico ya ha sido presentada *en general* anteriormente, tanto como era posible, y dado que las formas modernas siempre conservan más o menos algo irracional, creo que respecto a la epopeya romántica es mejor proceder considerándola sobre todo históricamente y destacando los contrastes y las coincidencias que tiene con la epopeya antigua.

De acuerdo con mi propósito de caracterizar a la poesía también en los individuos más notables, enlazo mi consideración con *Ariosto*, puesto que no cabe duda alguna de que él compuso la más auténtica epopeya moderna. Sus predecesores, sobre todo Bojardo y otros, no hay que tenerlos

en cuenta porque, si bien iban por el camino correcto, no alcanzaron la perfección y son aburridos y recargados. La *Jerusalén liberada* de Tasso, posterior a Ariosto, es más la manifestación de un alma bella que aspira a la pureza que un poema objetivo, y en él sólo lo totalmente limitado, lo casto, lo católico, es lo bueno. A la *Henriade* ni siquiera un francés desearía mencionarla. Los portugueses tienen un poema, *Los Lusíadas* de Camóens, que yo no conozco.

Ariosto se mueve en un mundo mitológico muy conocido. La corte de Carlomagno es el Olimpo del Júpiter de la época caballeresca. Las leyendas de los doce paladines están y estaban difundidas por todas partes y pertenecían colectivamente a todas las naciones más cultas, a los españoles, italianos, franceses, alemanes, ingleses. Lo maravilloso se había expandido por el cristianismo y, en contacto con la valentía de los tiempos posteriores, se inflamó en un mundo romántico. En este suelo más feliz el poeta podía disponer a su arbitrio, inventar, embellecer. Se le ofrecían todos los medios, tenía la valentía, el amor, la magia y, además de todo esto, tenía la oposición entre Oriente y Occidente y entre las distintas religiones.

Así como continuamente el individuo o sujeto se destaca más en el mundo moderno, tuvo que ocurrir lo mismo en la epopeya, de manera que
670 ésta perdió la objetividad absoluta de la antigua epopeya y sólo puede comparársela con este género como su completa negación. Incluso Ariosto ha modificado su materia mezclando en ella una gran parte de reflexión y audacia. Puesto que uno de los caracteres principales de lo romántico resi-

de en la mezcla de lo serio con la broma, tenemos que atribuirle cierto romanticismo, porque además su picardía ocupa, por así decirlo, el lugar de la indiferencia, de la no-participación del poeta en la epopeya. Debido a esto su objeto se impuso. *Por ello* su poema es la culminación más estricta del concepto de la antigua epopeya, ya que no tiene un principio determinado ni un fin determinado, ya que es un trozo recortado de su mundo, que puede pensarse como habiendo comenzado antes y continuando después. (Censura de críticos no entendidos que lo comparan con la composición artificial de Tasso. En efecto, en ella todo está más reguladamente recortado y uno nunca corre peligro de perderse. El poema de Ariosto se parece a un laberinto donde uno se pierde con agrado, sin miedo.) Otro punto de referencia es que el héroe no es el único que se destaca y a menudo se encuentra muy alejado de la escena, o más bien, que hay una pluralidad de héroes. Si queremos conservar alguna pureza en este género, la historia de un único héroe llevado a través de todas las catástrofes, como el Oberón de Wieland, por ejemplo, no es sino una biografía romántica, a menudo una biografía sentimental en versos, por tanto, ni una verdadera epopeya ni una auténtica novela (que tendría que estar escrita en prosa).

El concepto de lo maravilloso es, como he observado ya, un *nuevo* agregado a la epopeya, pues aunque Aristóteles ya hable del ϑαυμαζόν de la epopeya homérica, tiene en él un significado totalmente distinto del de lo maravilloso moderno, a saber, sólo quiere lo extraordinario (sobre esto diremos algo más en el drama). En Home-

ro no existe lo maravilloso sino que todo es puramente natural, porque también sus dioses son naturales. En lo maravilloso, la poesía y la prosa se muestran en lucha; lo maravilloso sólo lo
671 es frente a la prosa y en un mundo *dividido.* En Homero, si se quiere, *todo* es maravilloso y, por eso mismo, nada lo es. Ariosto es el único que ha sabido transformar perfectamente lo maravilloso en algo natural mediante su facilidad, su ironía y su discurso, a menudo completamente llano. Resulta dificilísimo seguirlo allí donde narra secamente. Pero en el paso de estas partes a las otras en que volcó toda la gracia y todo el ornato de su rica fantasía, se pintan los contrastes y mezclas de la materia que son necesarios en el poema romántico; puede decirse en el sentido más propio que se *pintan,* porque en él todo es color vivo, pintura dinámica, rápida, en la que por momentos desaparecen los contornos, por momentos se destacan expresamente, y siempre parece más un conjunto abigarrado de partes de una totalidad que, considerado también dentro de su esfera particular, la expresión de una sobria continuidad. Considerado rigurosamente, Ariosto no ha hecho sino un intento nacional y superficial, si se lo compara con la idea superior de una epopeya, aunque sea moderna, que ya no es compuesta, como la homérica, por una época, por un pueblo, sino necesariamente por un individuo, con lo cual siempre tendrá un carácter distinto y realizará lo antiguo y lo objetivo de otra manera. Sin embargo, el encanto de una inteligencia clara y la inagotable exuberancia de alegría y humor vuelve a apagar lo particular del poema. En Ariosto no hay nada acumulado; los

rasgos nobles están bien distribuidos y sostienen el edificio etéreo como columnas. Angélica es la bella Helena, la rivalidad entre los paladines por ella es la guerra de Troya; de igual forma Orlando aparece tan pocas veces en escena como Aquiles; tampoco falta un Paris que sin grandes méritos ni dignidad rapta a la bella, a saber, a la conocida Meda. Por supuesto, no hay que tomar demasiado en serio este paralelismo. La figura más bella del poeta, pensada de manera totalmente romántica y delicada, es Bradamante, que coge las armas y parte en busca de aventuras por la amada; en ella el valor es lo maravilloso y el amor lo natural y, en consecuencia, lo que predomina es lo digno de amor; además es cristiana y, en oposición a alguna otra figura
672 femenina de Oriente, el valor se dibuja con caracteres más masculinos que triunfantes. También entre Orlando y Rinaldo existe una fuerte oposición entre lo culto y lo inculto. En el mar de episodios (por referirme también a ellos) y casualidades desaparecen y vuelven a aparecer múltiples figuras, siempre reconocibles y separadas de las demás. Los episodios son aquí las novelas que el poeta entretejió, como Cervantes en su novela; su contenido es a veces muy conmovedor y patético, a veces audaz, y el poeta siempre se aleja como si nada hubiera ocurrido: al considerarlos nunca se detiene sino que sigue inmediatamente hacia delante y un nuevo horizonte se abre en torno a él.

La regularidad e identidad del espíritu de esta forma poética está expresada exteriormente por el metro más homogéneo de los modernos, la estancia. Abandonarlo, como Wieland, signifi-

ca abandonar la forma misma de la epopeya romántica.

Los caracteres de la epopeya romántica o *poesía caballeresca* que se acaban de señalar en la caracterización de Ariosto son suficientes para mostrar su diferencia y oposición con la epopeya antigua. Podemos enunciar la esencia de la misma así: por la materia es épica, es decir, la materia es más o menos universal, pero por la forma es subjetiva, en la medida en que se tiene mucho más en cuenta la individualidad del poeta, no sólo porque acompaña constantemente con la reflexión el suceso que narra sino porque en la ordenación del todo, que es cuestión del poeta y no surge del objeto mismo, tampoco se puede admirar otra belleza que no sea la de la arbitrariedad. En sí y por sí misma, la materia romántico-épica se asemeja a una selva tupida llena de figuras peculiares, a un laberinto donde no hay otro hilo conductor que la audacia y el humor del poeta. Gracias a esto podemos ya comprender que la epopeya romántica no es la forma suprema ni la única en que *este* género (a saber, la epopeya) puede existir en general en el mundo moderno.

Dentro del género al que pertenece, la epope-
673 ya romántica vuelve a tener un opuesto. En efecto, si en general es universal por la materia e individual por la forma, se puede esperar de antemano una especie análoga, en la cual se busca la representación más válida universalmente y, por así decirlo, más indiferente, con una materia parcial o más limitada. Esta especie es la *novela* y, al haberle asignado este lugar, también hemos determinado su naturaleza.

Sin duda, la materia de la epopeya romántica sólo puede denominarse relativamente-universal, porque siempre exige que el sujeto se traslade a un suelo fantástico, cosa que la antigua epopeya no hace. Pero precisamente por eso también, porque la materia exige algo del sujeto —fe, placer, disposición a la fantasía—, el poeta tiene que poner algo de su parte y, por otro lado, quitarle a la materia mediante la representación lo que en ella pueda considerar previamente como universalidad. Para superar esta necesidad y acercarse más a la representación objetiva no le queda sino renunciar a la universalidad de la materia y buscarla en la *forma.*

Toda la mitología de la poesía caballeresca se funda en lo maravilloso, es decir, en un mundo dividido. Esta división pasa necesariamente a la representación porque, para hacer aparecer lo maravilloso como tal, el poeta tiene que estar por sí mismo en ese mundo donde lo maravilloso aparece como *maravilloso.* En consecuencia, si el poeta quiere identificarse realmente con su materia y entregarse a ella por entero, no hay otro recurso que la incorporación del individuo al medio, como ocurre en el mundo moderno, y que sea él quien constate el soporte de una vida y un espíritu únicos en sus creaciones, que, cuanto más se elevan, más ganan el poder de una mitología. Así nace la *novela* y, en este sentido, no tengo ningún reparo en colocarla por encima del poema caballeresco, aunque ciertamente son muy pocas las obras que llevan ese nombre y han alcanzado esa objetividad de la forma por la cual
674 se aproximan a la verdadera epopeya más aún que el poema caballeresco.

Con la limitación expresa de que la novela sólo es objetiva, universalmente válida, por la *forma* de representación, se indica dentro de qué límites puede acercarse a la epopeya. La epopeya es una acción ilimitada por su naturaleza: en rigor no empieza y podría seguir hasta lo infinito. La novela, como se ha dicho, está limitada por el objeto, por lo cual se acerca más al drama, que es una acción limitada, cerrada en sí. En este sentido, la novela podría ser descrita también como una mezcla de epopeya y drama en la medida en que comparte las propiedades de ambos géneros. El conjunto del arte moderno también se parece en esto más a la pintura y al reino de los colores, mientras que la época plástica o el reino de las figuras separaba todo entre sí rigurosamente.

El arte moderno no tiene para la forma objetiva de representación un metro tan homogéneo, que fluctúe entre opuestos, como el hexámetro del arte antiguo; todos sus metros individualizan más y reducen a un tono, un color, un ánimo, etc., determinados. El verso moderno más regular es la estancia, pero no tiene el gesto de una inspiración y una dependencia tan directa del progreso del objeto como el hexámetro, porque aún es un metro irregular y se separa en estrofas, con lo que resulta más artificial y más obra del poeta que forma del objeto. A la novela, pues, que pretende alcanzar la objetividad de la epopeya en la forma con una materia más limitada, no le queda sino la prosa, que es la indiferencia suprema, pero la prosa en su máxima perfección, acompañada por una construcción ordenada de períodos y un ritmo callado que, si bien no es percibido por el oído como el metro rítmico, no tiene,

sin embargo, traza alguna de ser forzado y, justamente por eso, exige una elaboración esmeradísima. A quien no siente ese ritmo en el *Don Quijote* y el *Wilhelm Meister*, sencillamente nunca se le podrá enseñar. Igual que la dicción épica,
675 esta prosa o, mejor dicho, este estilo de la novela puede mantenerse, extenderse y en su sitio llegar hasta lo ínfimo, pero no debe perderse en el adorno, sobre todo en el mero adorno de la palabra, porque casi lindaría con el abuso más insoportable, la llamada prosa poética.

Como la novela no puede ser dramática y, por otro lado, tiene que buscar la objetividad de la epopeya en la forma de la representación, la forma *narrativa* es necesariamente la más bella y adecuada para la novela. Una novela epistolar se compone de partes más intensamente líricas, que —en *conjunto*— se transforman en dramáticas, con lo cual se pierde el carácter épico.

Como la novela debe asemejarse en la forma de representación a la epopeya tanto como le sea posible, a pesar de que su materia esté constituida por un objeto limitado, el poeta tiene que sustituir la validez épica universal por una indiferencia frente al objeto principal o al héroe incluso relativamente mayor que la que ejercita el poeta épico. De ahí que no deba aferrarse demasiado al héroe, y mucho menos subordinar todo a él en el libro. Como se opta por lo limitado sólo para mostrar lo absoluto en la forma de la representación, el héroe ya es por naturaleza, diríamos, más simbólico que personal y también ha de ser tomado así en la novela, de tal manera que todo se enlace fácilmente a él, que sea un nombre colectivo, el lazo en torno a todo el haz.

La indiferencia hasta puede llegar tan lejos que pase a ser ironía frente al héroe, pues la ironía es la única forma en que lo que parte o debe partir del sujeto se desprende más decididamente de él y se objetiva. En este sentido, pues, la imperfección no puede perjudicar al héroe para nada; por el contrario, la supuesta perfección anularía la novela. A esto se refiere lo que Goethe, con especial ironía, pone en boca de Wilhelm Meister sobre la fuerza retardatriz del héroe. En efecto, como por un lado la novela tiene la tendencia necesaria
676 a lo dramático, aunque por el otro tenga que detenerse como la epopeya, tiene que colocar esta fuerza que modera la rápida marcha de la acción en el objeto, es decir, en el héroe mismo. Cuando Goethe dice en ese mismo pasaje de *Wilhelm Meister*: en la novela se debe representar sobre todo *sentimientos* y *acontecimientos,* en el drama *caracteres* y *hechos,* se refiere a lo mismo. Ciertamente, los sentimientos sólo pueden darse en un determinado tiempo y situación, son más variables que el carácter; el carácter empuja más directamente a la acción y al desenlace que los sentimientos, y el hecho es más decisivo que los acontecimientos, cuando procede de un carácter decidido y fuerte, y exige de él cierta perfección en el bien y el mal. Sólo que esto no hay que entenderlo como una completa negación de la capacidad de actuar del héroe, y la combinación más perfecta seguirá siendo siempre la que se encuentra en el *Don Quijote*, donde el hecho que procede del carácter se transforma en *hazaña* para el héroe por la vicisitud y las circunstancias.

La novela debe ser un espejo del mundo, por lo menos de una época, y convertirse así en mito-

logía parcial. Debe invitar a la consideración apacible, tranquila, y por doquier mantener igualmente el interés; cada una de sus partes, todas sus palabras, deberían ser igualmente de oro, como engarzadas en un metro interno superior, puesto que carece de metro externo. Por eso mismo sólo puede ser el fruto de un espíritu totalmente maduro, igual que la tradición antigua describe siempre a Homero como anciano. Es, diríamos, la última purificación del espíritu, por la que vuelve a sí mismo y transforma su vida y su formación en flor; es el fruto coronado con flores.

Al estimular todo en el hombre, la novela también debe poner en movimiento la pasión; lo más trágico así como lo más cómico está permitido en ella, siempre que el poeta mismo no se deje afectar por ninguno de los dos.

Respecto a la epopeya, ya se ha observado
677 antes que la casualidad tiene lugar en ella; la novela puede disponer aún más de todos los recursos, poner a la mano el asombro, la complicación y el azar; pero es cierto que el azar no debe disponer libremente solo, porque entonces, en lugar de una auténtica imagen de la vida aparece un principio caprichoso, unilateral. Por otra parte, si bien la novela puede tomar de la epopeya lo casual de los acontecimientos, el principio del destino que llega a ella por su tendencia al drama, es demasiado unilateral y demasiado rudo para la naturaleza más abarcadora y placentera de la novela. En la medida en que el carácter es una necesidad que puede convertirse para el hombre en destino, el carácter y el azar tienen que trabajar en la novela mano a mano, y en esta

posición de uno frente al otro se revela especialmente la sabiduría e invención del poeta.

Por su parentesco cercano con el drama, la novela se basa, más que la epopeya, en contrastes, tiene que utilizarlos sobre todo para la ironía y para la representación pintoresca, como en la escena de *Don Quijote* en que éste y Cardenio, sentados en el bosque uno frente al otro, departen razonablemente hasta que el desvarío de uno excita el del otro. Resumiendo, pues, la novela puede tender hacia lo pintoresco, ya que generalmente se denomina así a un tipo de manifestación dramática, aunque más superficial. Se entiende que siempre tiene un contenido, una referencia al espíritu, a costumbres, pueblos, acontecimientos. En este sentido, ¿qué puede ser más pintoresco que la aparición en *Don Quijote* de Marcela en la cima de la peña a cuyo pie se entierra al pastor que ha muerto de amor por ella?

Allí donde el suelo de la poesía no lo fomenta, ha de crearlo el poeta, como Goethe en *Wilhelm Meister*; Mignon, el arpista, la casa del tío, son exclusivamente obra suya. Todo lo que de romántico ofrecen las costumbres ha de sacarse hacia fuera sin despreciar lo aventurero por cuanto que, a su vez, puede contribuir al simbolismo.
678 La realidad *común* sólo debe representarse para servir a la ironía y a un opuesto cualquiera.

La disposición de los acontecimientos constituye otro secreto del arte. Tienen que estar distribuidos sabiamente y, si bien es en el final donde se ensancha la corriente y se despliega toda la magnificencia de la concepción, los acontecimientos no deben oprimirse en ninguna parte, ni apremiarse y perseguirse. Los llamados episo-

dios o bien han de pertenecer esencialmente al conjunto, o conformarlo orgánicamente (*sperata*), y no ser sólo añadidos para traer a colación esto o aquello, o bien tienen que ser introducidos de manera totalmente independiente como cuentos, contra lo cual nada se puede objetar.

El *cuento*, dicho sea de paso, porque no podemos detenernos en todas estas subespecies, es la novela construida según el lado lírico, es, por así decirlo, como la elegía con respecto a la epopeya, una historia para la representación simbólica de un estado subjetivo o de una verdad particular, de un sentimiento personal.

En suma, en la novela todo tiene que estar ordenado progresivamente en torno a un liviano núcleo: un *centro* que no devore nada ni lo arrastre todo violentamente en sus remolinos.

A través de estos pocos rasgos se vislumbra lo que no puede ser la novela considerada en el sentido más elevado: ni una muestra de virtudes y vicios ni un preparado psicológico de un espíritu humano aislado que estuviese como encerrado en un gabinete. No debe recibirnos en el umbral una pasión destructiva que nos arrastre a través de todas sus estaciones y al final deje al lector aturdido al término de un camino que por nada volvería a hacer. Además, la novela debe ser un espejo del curso general de las cosas humanas y de la vida; por tanto, no sólo un cuadro parcial de costumbres que nos impida salir de un estrecho horizonte de condiciones sociales, incluso de la ciudad más grande o de un pueblo de costumbres limitadas, sin mencionar los infinitos grados peores de condiciones aún más bajos.

Obviamente de esto se deduce que casi todo
679 lo que se llama novela es —como Falstaff llama a su milicia, *carne* de cañón— carne para el hambre de los hombres, para el hambre de ilusión material y para el abismo insaciable de su vacío espiritual y del tiempo que quiere ser desterrado.

No estará demás afirmar que hasta ahora sólo existen dos novelas, a saber, el *Quijote* de Cervantes y el *Wilhelm Meister* de Goethe, una que pertenece a la nación más lujosa, la otra a la más sobria. *Don Quijote* no debe ser juzgado por las primeras traducciones alemanas, en las que está anulada la poesía, suprimida la estructura orgánica. No hay más que recordar el *Quijote* para reconocer qué quiere decir el concepto de una mitología creada por el genio de un individuo. Don Quijote y Sancho Panza son personajes mitológicos en todo el orbe culto, igual que la historia de los molinos, y demás, son verdaderos mitos, leyendas mitológicas. Lo que en la concepción limitada de un espíritu inferior sólo habría parecido una sátira sobre una locura determinada, ha sido transformado por el poeta mediante la más feliz de las invenciones en la imagen más universal, más significativa y pintoresca de la vida. Esta única invención atraviesa el conjunto apareciendo de la forma más variada; por tanto, en ninguna parte se ven añadidos, lo cual le confiere un carácter particularmente grandioso. No obstante, existe en el conjunto una oposición evidente y muy definida y, sin dejar de ser del todo pertinente y verdadero, las dos partes podrían llamarse la *Ilíada* y la *Odisea* de la novela. El tema general es lo real en lucha con lo ideal. En la primera mitad de la obra lo ideal sólo es tratado de

manera realista *natural*, es decir, que lo ideal del héroe choca con el mundo ordinario y con sus movimientos cotidianos; en la otra parte se lo mistifica, es decir, que el mundo con el cual lo ideal entra en conflicto, es él mismo un mundo ideal, no el ordinario, igual que en la *Odisea* la isla de Calipso es, por así decir, un mundo más ficticio que aquel en que se mueve la *Ilíada,* y así como aquí aparece Circe, en el *Quijote* apa-
680 rece la duquesa que, exceptuando la belleza, tiene todo en común con ella. Es verdad que la mistificación llega hasta lo doloroso, incluso a lo burdo, y de tal modo que lo ideal en la persona del héroe, al haberse vuelto loco, sucumbe desfalleciente; en cambio, en el conjunto de la composición aparece completamente triunfante, e incluso en *esta* parte ya, por la escogida vulgaridad de lo opuesto.

La novela de Cervantes se basa en un héroe muy imperfecto, hasta trastornado, pero que al mismo tiempo es de una naturaleza tan noble y, mientras que no se toque ese único punto, muestra una inteligencia tan superior, que ninguna ignominia que le suceda lo humilla verdaderamente. A esta mezcla (en el *Quijote*) pudo agregarse la trama más maravillosa y rica, que atrae tanto desde el primer momento como brinda igual placer hasta el final, y predispone el alma a la más serena reflexión. El compañero inevitable del héroe, Sancho Panza, es para el espíritu como una fiesta interminable; una fuente inagotable de ironía se abre y se derrama en juegos audaces. La tierra donde transcurre el conjunto reunió en esa época todos los principios románticos que existían aún en Europa unidos a la pompa

de la vida social. En esto el español estaba mil veces más favorecido que el poeta alemán. Tenía a los pastores que vivían a la intemperie, una nobleza caballeresca, el pueblo de los moros, la costa cercana de África, el fondo de los acontecimientos de la época y las campañas contra los piratas, en fin, una nación donde la poesía es popular —hasta los trajes para el uso corriente de los arrieros y los bachilleres de Salamanca eran pictóricos—. Y, a pesar de esto, la mayoría de las veces el poeta hace surgir los acontecimientos divertidos de los sucesos que no son nacionales sino totalmente generales, como el encuentro con los galeotes, el de un titerero, el de un león en la jaula. El ventero que Quijote toma por señor del castillo y la bella Maritornes son familiares en todas partes. En cambio, el amor aparece siempre en un ambiente romántico peculiar, tal como lo encontró en su época,
681 y toda la novela se desarrolla al aire libre en la atmósfera cálida de su clima y en un color meridional intenso.

Los antiguos han venerado a Homero como el creador más feliz; los modernos, con razón, a Cervantes.

Lo que aquí pudo ser ejecutado por una única invención divina y creado de una sola pieza, ha tenido que ser producido e inventado por el alemán en circunstancias completamente desfavorables y dispersas, gracias a una gran fuerza de pensamiento y una gran profundidad intelectual. La disposición parece menos vigorosa, los recursos más precarios, pero la fuerza de concepción que mantiene el conjunto es verdaderamente inconmensurable.

También en el *Wilhelm Meister* se muestra la lucha, ineludible en cualquier representación completa, de lo ideal con lo real, que caracteriza a nuestro mundo desviado de la identidad. Sólo que aquí no tenemos, como en el *Quijote*, esa lucha constantemente renovada en distintas formas sino de modo mucho más intermitente y disperso; de ahí también que en el conjunto el conflicto sea más suave, la ironía más leve, ya que por la influencia de la época todo tiene que terminar prácticamente. El héroe promete mucho y muchas cosas, parece tener disposiciones artísticas, pero se pilla en la falsa configuración, ya que a través de los cuatro tomos aparece y es tratado constantemente no como maestro, como se llama[26], sino como *discípulo;* se lo recuerda como una naturaleza amable y sociable que se adapta fácilmente y que atrae siempre; en este sentido es un lazo feliz dentro del conjunto y constituye un primer plano seductor. El fondo sólo aparece hacia el final y muestra una perspectiva infinita sobre toda la sabiduría de la vida detrás de una especie de juego de prestidigitación; pues no es otra cosa la sociedad secreta que se disuelve en el momento en que se hace visible y sólo pronuncia el secreto de los años de aprendizaje: es realmente maestro *aquel* que ha reconocido su destinación. Esta idea está revestida con tal plenitud, con una riqueza de vida independiente tal, que nunca se revela como concepto dominante o como fin intelectual del poema. Todo lo que en las costumbres podía ser tratado románticamen-

---

[26] *Meister* = maestro. *(N. de la T.)*

te había sido utilizado: actores ambulantes, el tea-
682 tro en general, que siempre acoge la irregularidad desterrada del mundo social, un ejército guiado por un príncipe, hasta volatineros y una banda de ladrones. Cuando no bastaban las costumbres y el azar, que tenía que ser adaptado a la costumbre, se puso lo romántico en el carácter, desde la libre y encantadora Filina hasta el estilo más noble en Mignon, gracias a las cuales el poeta se revela en una creación en que participan por igual la intimidad más profunda del sentimiento y la fuerza de su imaginación. La grandeza del creador está en ese ser maravilloso y en la historia de su familia —la *sperata* en la narración trágica—; en cambio, la sabiduría de la vida resulta algo pobre y, no obstante, en su sabiduría artística el creador no puso más peso aquí que en otras partes del libro. También podría decirse que ellas han satisfecho su destinación y se han puesto al servicio de su genio.

Aquello que en la novela se deshace en colorido del conjunto por culpa del tiempo y del suelo tiene que ser puesto en cada una de las figuras; éste es el excelso secreto de la composición del *Wilhelm Meister*; este poder lo ha ejercitado el poeta hasta el punto de que a las figuras más vulgares, por ejemplo a la vieja Bárbara, les ha conferido en un determinado momento una altura maravillosa, en que pronuncian palabras verdaderamente trágicas ante las que el héroe de la historia casi parece desaparecer.

Lo que Cervantes tuvo que inventar sólo una vez, el poeta alemán tuvo que hacerlo muchas veces y abrirse camino a cada paso en un suelo tan desfavorable y, como el ambiente desfavo-

rable a sus creaciones no permite la gracia que le es propia a las de Cervantes, penetra tanto más hondo con la intención y sustituye la carencia externa con la fuerza interior de su creación. Aquí la organización se forma para la máxima riqueza artística y en el primer germen ya está esbozada tanto la hoja como la flor y, desde un principio, no se descuida la más mínima circunstancia para retornar luego sorprendiendo.

Además de la novela en su forma más perfec-
683 ta, a saber, cuando dentro de cierta limitación de la materia adquiere por la forma la validez universal de la epopeya, hay que admitir, por supuesto, otros libros absolutamente *románticos*. Incluyo entre ellos, no los cuentos y relatos que subsisten en sí como verdaderos mitos (los inmortales cuentos de Boccaccio), ya sean de ambiente real o fantástico, y que también se mueven en el elemento externo de la prosa rítmica, sino otras mezclas excelentes, como el *Persiles* de Cervantes, la *Fiammetta* de Boccaccio, y sobre todo el *Werther*, que, por lo demás, ha de ser considerado como obra de juventud y como intento mal comprendido de Goethe de hacer renacer la poesía, un poema lírico-pasional de gran fuerza material, aunque la escena transcurra de modo totalmente interior y sólo en el espíritu.

Respecto a las renombradas *novelas inglesas*, considero a *Tom Jones,* no un cuadro del mundo, sino de costumbres, ejecutado con colores recios, donde la oposición moral entre un vil calumniador y un joven sano y sincero está llevada en forma un poco tosca, con talento mímico, pero sin elementos románticos y delicados. Richardson es, en *Pamela* y en *Grandison*, algo

más que un escritor moral; en *Clarisa* muestra un auténtico don objetivo de representación, aunque inmerso en pedantería y ampulosidad. *El vicario de Wakefield* no es romántico, pero objetivo y de una validez universal del tipo de la de los idilios.

(Mención de la romanza y la balada, cuyo carácter no está claramente perfilado, pero que permite considerar a la primera como la forma más subjetiva y a la segunda como la más objetiva.)

Hemos recorrido el círculo de las formas épicas en la medida en que son posibles en el espíritu de la poesía moderna y romántica. Todavía queda la pregunta sobre la posibilidad de la forma épica antigua para los poetas de la época moderna. Antes ya se habló de los fracasados intentos de esta clase. Lo primero que tendría que buscar el poeta sería, por supuesto, la materia que por su naturaleza permitiera un tratamiento como
684 el de la epopeya antigua. O bien podría elegir una materia antigua que se adaptase al conjunto épico de los griegos o que por lo menos perteneciera al círculo de la mitología épica. O tendría que elegir una materia de la época moderna. Sería imposible elegirla de la historia 1) porque lo que se separa épicamente de la historia siempre parecerá separado artificialmente, 2) porque los motivos, las costumbres, los usos que pertenecen a la historia necesariamente tendrían que ser modernos, como si un poeta quisiera considerar la historia de las Cruzadas en la forma de la epopeya antigua.

Antes que nada quizás habría que tomar la materia épica de la frontera entre la época antigua y la moderna, porque gracias a la oposición

entre el paganismo y el cristianismo cobraría un color más elevado e incluso podría adquirir el prestigio que, por ejemplo, tiene en la *Odisea* lo fabuloso en las costumbres de los pueblos y lo maravilloso de muchos países o islas. En una palabra, en esta contraposición el cristianismo sería óptimamente apto para un tratamiento verdaderamente objetivo. Semejante epopeya no podría considerarse como un mero estudio que sigue a los antiguos, sería capaz de una fuerza y un color genuino y propio. Pero exceptuando este único momento del tiempo, que es el punto de viraje de la época antigua a la moderna, no se encontraría en toda la historia posterior ningún acontecimiento de validez universal ni ningún suceso apto para la representación épica. En efecto, además de ser general como la guerra de Troya, tendría que ser a la vez nacional y popular, porque el poeta épico tiene que aspirar a ser el más popular entre todos y la popularidad sólo puede encontrarse en una verdad viviente y en el refrendo mediante la costumbre y la tradición. La acción también tendría que ser apta para esa prolijidad en el tratamiento del detalle de la narración, propia del estilo épico. Sin embargo, resulta difícil encontrar en el mundo moderno una materia que cumpla estas condiciones y, más que nada, una materia que satisfaga el último requisito, puesto que en las guerras, por ejemplo, la personalidad casi está suprimida y sólo actúa la
685 masa. En consecuencia, los intentos épicos con materias modernas, en sí y por sí, señalarían más al ámbito de la *Odisea* que al de la *Ilíada*, pero aún allí a las costumbres antiguas; un mundo tal como lo exige el desarrollo, la claridad y la

sencillez épica sólo se encontraría en esferas más reducidas (como en la *Luisa* de Voss). Pero con esto el poema épico adoptaría más la naturaleza del idilio, a menos que el poeta no encontrara la posibilidad de llevar a esta limitación la generalidad de un gran acontecimiento. Esto ha sucedido en el *Hermann y Dorotea* de Goethe, de tal manera que a este poema, prescindiendo de su limitación por la materia, hay que atribuirle en cierto grado el carácter épico; en cambio, la *Luisa* de Voss ha sido caracterizada por el mismo poeta como idilio, como *pintura*, es decir, más bien como representación de lo quieto que como representación de lo progresivo. Por tanto, con el poema de Goethe se ha resuelto un problema de la poesía moderna y se ha abierto el camino para intentos ulteriores de esta clase y esta manera de proceder. No sería impensable que de alguno de tales intentos que se adaptara desde un principio a un núcleo nítidamente formado pudiera surgir en lo sucesivo un todo colectivo, por una síntesis o extensión, como ocurrió con los cantos homéricos. Sin embargo, incluso una totalidad de semejantes conjuntos épicos menores nunca alcanzaría la verdadera idea de la epopeya, que le falta al mundo moderno tan necesariamente como la identidad interna de la cultura y la identidad de la situación de la que partió. De ahí que tengamos que concluir estas consideraciones sobre la epopeya con el mismo resultado con el que hemos terminado las de la mitología, a saber, que Homero, quien fue el primero en el arte antiguo, será el último en el arte moderno y cumplirá la determinación extrema del mismo.

Este resultado no puede echar por tierra los intentos parciales de anticipar a Homero para un cierto tiempo, sólo que la condición que permite intentos dignos de esta clase es que no se pierda de vista la cualidad básica de la epopeya, la
686 universalidad, es decir, la transformación en una identidad colectiva de todo lo que en el tiempo existe en forma dispersa aunque definida. Para la cultura del mundo moderno la ciencia, la religión y hasta el arte no tienen un sentido o significación menos universal que la historia, y la verdadera epopeya de la época moderna debería consistir en la mezcla indisoluble de estos elementos. Uno de estos elementos acude en ayuda del otro; lo que en sí no fuese capaz para el tratamiento épico, lo sería por el otro, y el fruto de esta mutua compenetración tendría que ser, al menos, algo total y plenamente *peculiar,* antes de que pudiera surgir un conjunto con total y plena validez universal.

Un intento de esta clase ha hecho comenzar la historia de la poesía moderna: es la *Divina Comedia* de Dante, que permanece tan incomprendida, tan poco entendida, por haber quedado aislada en el transcurso del tiempo; y a partir de la identidad que caracterizó a este poema, la poesía, así como la cultura general, se ha dispersado en tantas direcciones que sólo se ha vuelto universalmente válida mediante lo simbólico de la forma, pero también se ha hecho parcial por la exclusión de tantos aspectos de la cultura moderna.

La *Divina Comedia* de Dante está tan clausurada en sí misma que la teoría abstraída de los demás géneros es totalmente insuficiente para ella. Exige una teoría propia, es un ser de un géne-

ro propio, un mundo en sí. Señala un grado que la poesía posterior nunca ha vuelto a alcanzar en consonancia con las restantes condiciones. No oculto mi convicción de que este poema, por muchas verdades parciales que se hayan dicho sobre él, no ha sido comprendido aún *en general* ni en su significado verdaderamente simbólico, y que todavía no existe una teoría ni una construcción de este poema. Sólo por eso es digno de una consideración especial. No se lo puede agrupar con nada, no se lo puede subsumir en ningún otro género; no es epopeya, no es poesía didáctica, no es novela en el sentido propio, tampoco es drama o comedia, como la llamó Dante mismo; es la mezcla indisoluble, la compenetración
687 más completa de todo; no por su carácter *único* (pues en ese sentido este poema pertenece al tiempo), sino como género, es el representante más universal de la poesía moderna, no un poema aislado, sino el poema de todos los poemas, la poesía de la poesía moderna misma.

Ésta es la razón por la cual hago a la *Divina Comedia* de Dante objeto de una consideración especial, no la subsumo en ningún género sino que la constituyo en género en sí misma[27].

***

La poesía partió del poema épico, que hemos considerado hasta aquí tanto en sí mismo como en las especies que forma por combinación con

---

[27] El siguiente capítulo del manuscrito «La Divina Comedia de Dante» se publicó entre los trabajos del *Kritischen Journal*. *(N. del E.)*

otras formas: del poema épico como identidad, por así decirlo, como estado de ingenuidad donde todo está unido aún y todo lo que más tarde sólo existe disperso o vuelve de la dispersión de la unidad es uno. En el progreso de la cultura esta identidad se enconó en conflictos en la poesía lírica y sólo el fruto más maduro de la cultura posterior logró conciliar en un grado superior la unidad misma con el conflicto y unificar a ambos en una formación más perfecta. Esta identidad superior es el *drama*, que, al abarcar en sí las naturalezas de las dos especies opuestas, es la manifestación suprema del en-sí y de la esencia de todo arte.

La marcha de toda formación natural es tan regular que lo que es la última síntesis en la *idea*, la reunión de todas las oposiciones en la totalidad, también es la última manifestación en el tiempo.

Ya se ha demostrado en general en la poesía lírica y épica que la oposición universal de lo infinito y lo finito se expresa en la potencia suprema para el arte como oposición de la necesidad y la libertad. Pero la poesía tiene que represen-
688 tar esta oposición en general y, en particular, en sus formas más elevadas, indudablemente en la máxima potencia, es decir, *como* oposición de necesidad y libertad.

En la poesía lírica, como dijimos, existe este conflicto, pero sólo existe como conflicto y superación del conflicto en el sujeto y recae en el sujeto. De ahí que en conjunto la poesía lírica tenga preferentemente el carácter de la libertad en sí.

En la poesía épica no se da este conflicto; predomina la necesidad como identidad, sólo que,

como ya se observó, al no existir conflicto, tampoco la necesidad puede aparecer en cuanto *destino* sino en identidad con la libertad, a veces incluso como azar. La poesía épica busca más el *éxito* que el hecho. En el éxito la necesidad o la suerte acude en ayuda de la libertad y realiza lo que la libertad no puede realizar. Por tanto, aquí la necesidad coincide con la libertad sin diferencia alguna. Por eso el héroe de la epopeya no puede terminar mal sin contravenir la naturaleza de esta forma poética. Aquiles, como personaje principal de la *Ilíada*, no puede ser vencido como Héctor, porque si se lo puede vencer no puede ser el héroe de la *Ilíada*. Eneas sólo es héroe de una epopeya como conquistador del Lacio y fundador de Roma.

Cuando afirmamos que en la epopeya predomina la identidad o la necesidad, se podría objetar que su fuerza se probaría mucho más si realizara lo que la libertad no quiere, que a la inversa, identificándose con la libertad y realizando lo que ésta promueve. Sin embargo, 1) en la epopeya la necesidad no puede aparecer unida a la libertad sin obrar, por otra parte, en contra de ella. Aquiles no es vencedor sin que sucumba Héctor. 2) Si la necesidad apareciera de la manera indicada, en conflicto con la libertad, queriendo lo que la contraría, el héroe sucumbiría a la *necesidad* o se elevaría por encima de ella. En el pri-
689 mer caso, el protagonista sucumbiría, y en el otro la libertad demostraría más que nada su predominio sobre la necesidad, lo cual no debe ocurrir.

En consecuencia, podemos admitir como resuelto lo siguiente. En la poesía lírica se da una contradicción, pero es meramente subjetiva; no lle-

ga a ser un conflicto objetivo con la necesidad. En la poesía épica predomina sólo la necesidad, que *en esa medida* tiene que ser una con el sujeto, sin lo cual se produciría uno de los dos casos; y, por tanto, también la desdicha, en cuanto que tiene lugar en un sentido, ha de ser compensada por una suerte proporcional en el otro sentido.

Si, conforme a estos principios y sin tener presente ninguna otra forma particular, ahora preguntamos de un modo completamente general de qué género tendría que ser la poesía que, como totalidad, fuera la síntesis de las dos formas opuestas, resulta inmediatamente como primera determinación la siguiente: en la poesía de esta clase ha de existir un conflicto real y, por tanto, objetivo entre ambas, entre la libertad y la necesidad, de tal modo que ambas aparezcan *como tales*.

Por tanto, en una poesía como la admitida no puede ser representado un conflicto meramente subjetivo ni una *pura* necesidad —que, en ese sentido, estaría en concordancia con el sujeto y, por eso mismo, dejaría de ser necesidad— sino una necesidad concebida realmente en lucha con la libertad y de manera tal que haya equilibrio entre ambas. Cabe preguntarse cómo es posible esto.

No hay conflicto verdadero allí donde la posibilidad de triunfar no está en ambos lados. Pero en el caso admitido ésta parece impensable en los dos lados: pues ninguna de las dos es realmente superable; la necesidad no lo es porque, si se la venciera, no sería necesidad; la libertad no lo es porque es libertad precisamente porque no
690 puede ser vencida. Pero incluso si fuera posible según el concepto que sucumbiera una u otra,

esto no sería posible poéticamente, porque no sería posible sin una falta de armonía absoluta.

Es una idea completamente contradictoria que la libertad sea vencida por la necesidad, pero tampoco podemos querer que la necesidad sea vencida por la libertad, porque esto nos ofrece el espectáculo de la máxima falta de ley. Consecuentemente, lo que queda de esta contradicción es que *ambas*, necesidad y libertad, salen en el conflicto igualmente vencidas y vencedoras, y que en todo sentido salen *igual*. Pero, sin duda, la manifestación suprema del arte es que la libertad se eleve a igualdad con la necesidad y que la libertad, sin perder nada por ello, aparezca igual que la necesidad; pues sólo en esta relación se objetiva esa indiferencia verdadera y absoluta que está en lo absoluto y que no se basa en una simultaneidad sino en una igualdad; pues la libertad y la necesidad, tanto como lo finito y lo infinito, sólo pueden identificarse en la misma absolutidad.

En consecuencia, puesto que *libertad* y *necesidad* son las expresiones *máximas* de la oposición que en general se encuentra a la base del arte, la manifestación suprema del arte es aquella en que la necesidad triunfa sin que la libertad sucumba y, a su vez, la libertad triunfa sin que la necesidad sea vencida.

Ahora cabe preguntarse cómo es posible esto.

Como conceptos generales, necesidad y libertad tienen que aparecer en el arte necesariamente de manera simbólica y, puesto que sólo la naturaleza humana está, por una parte, sometida a la necesidad y, por otra, es capaz de libertad, ambas tienen que ser simbolizadas en y por la naturaleza humana, que a su vez tiene que ser represen-

tada por individuos, que, como naturalezas donde se combina la libertad y la necesidad, se llaman *personas*. Pero precisamente también sólo en la naturaleza humana se encuentran las condiciones de posibilidad de que triunfe la necesidad sin que sucumba la libertad y, a la inversa,
691 que triunfe la libertad sin que se interrumpa el curso de la necesidad, pues la misma persona que sucumbe por la necesidad puede elevarse con el pensamiento sobre ella, de modo que ambas, vencidas y vencedoras a la vez, aparecen en su máxima indiferencia.

En general, pues, la naturaleza humana es el único medio para representar esa relación. Pero cabe preguntar *en qué medida* la propia naturaleza humana es capaz de mostrar ese poder de libertad que, independiente de la necesidad, levante vencedora su cabeza mientras esta última triunfa.

La libertad concordará con la necesidad en todo lo favorable, lo adecuado al sujeto. Por tanto, en la felicidad la libertad no puede aparecer ni en verdadero conflicto ni en verdadera igualdad con la necesidad. Sólo se revela, pues, de esta manera, cuando la necesidad impone el mal, y la libertad, elevándose por encima de este triunfo, acepta *voluntariamente* el mal en la medida en que es necesario, es decir, en que *como* libertad se iguala con la necesidad.

Esa suprema manifestación de la naturaleza humana mediante el arte nunca será posible más que allí donde la valentía y la grandeza de sentimiento vence sobre la desgracia y donde de la lucha que amenaza con aniquilar al sujeto surge la libertad como libertad absoluta, para la cual no se da conflicto alguno.

Pero además: ¿de qué clase y forma tendrá que ser la *representación* de esta elevación de la libertad a completa igualdad con la necesidad? En la poesía épica se representa la necesidad pura —que precisamente por eso *mismo* no aparece como necesidad, porque la necesidad sólo es un concepto determinable por oposición—, se representa la pura identidad *en cuanto tal*. Sin embargo, la necesidad es igual a sí misma y constante, de manera que también la idea de la necesidad en *el* sentido en que rige en la poesía *épica*, como identidad que fluye con eterna *regularidad*, no provoca ningún movimiento del alma sino que la
692 deja totalmente tranquila. Sólo conmueve el alma allí donde realmente hay conflicto con ella. Pero en la clase de representación que suponemos *debe* aparecer el conflicto, no sólo subjetivamente —pues entonces la poesía sería lírica— sino *objetivamente*; pero no objetivamente como en la poesía épica, donde el ánimo permanece sereno e inconmovible. Por tanto, sólo hay una única representación posible en la que el objeto a representar sea tan objetivo como en la poesía épica y a la vez el sujeto esté tan conmovido como en la poesía lírica: ciertamente es aquella donde la acción no está en la narración sino que está representada ella misma y realmente (donde lo subjetivo es representado objetivamente). Así pues, el género supuesto, que debería ser la última síntesis de toda poesía, es el drama.

Deteniéndonos aún en esta comparación del drama, en cuanto acción realmente representada, con la epopeya, resulta que para que en la epopeya impere la pura identidad o necesidad es necesario un narrador, que con la impasibilidad de su

propio relato distraiga constantemente el interés excesivo en los personajes en acción y prepare la atención para el *éxito* puro. El mismo suceso que, representado épicamente, sólo puede tener un interés objetivo en el éxito, dramáticamente representado, entremezclaría inmediatamente el interés en los personajes y, al hacerlo, suprimiría la objetividad pura de la intuición. Por ser extraño a los personajes en acción, el narrador no sólo tiene respecto a los oyentes la ventaja de considerarlos moderadamente y de preparar para ello mediante el relato, sino que se coloca, diríamos, en el lugar de la necesidad y, como ésta no puede expresar por sí misma su meta, es él quien guía a los oyentes en este aspecto. En cambio, en la poesía dramática, puesto que debe reunir la naturaleza de los dos géneros opuestos, hay que agregar al interés en el suceso el interés en los personajes; sólo por esta combinación de los sucesos con el interés en los personajes se transforma en acción y hecho. Pero para que los hechos conmuevan el ánimo tienen que ser vistos, así como para que los sucesos serenen los ánimos tienen que ser contados. Los hechos surgen, en
693 parte, de estados interiores de la reflexión, de las pasiones, etc., que, por ser subjetivos en sí, no pueden ser representados objetivamente sino colocando ante los ojos al sujeto en quien se desarrollan. Los sucesos dejan aparecer menos los estados interiores y conmueven menos cuanto más atraen hacia fuera al objeto así como al contemplador.

Como es obvio, hemos derivado el drama directamente como tragedia y en esa medida, pues, parece que hemos excluido la otra forma, la de

la comedia. Lo primero era necesario, pues el drama sólo puede surgir de un conflicto real y verdadero de libertad y necesidad, de diferencia e indiferencia: con eso no se ha dicho simplemente *de qué lado* está la libertad y de qué lado la necesidad; pero la manifestación originaria y absoluta de este conflicto es aquella donde la necesidad es lo objetivo y la libertad lo subjetivo; y así ocurre en la tragedia. Consecuentemente, la tragedia es lo primero y la comedia secundaria, pues surge mediante una mera inversión de la tragedia.

Por esta razón, de aquí en más procederé del mismo modo a construir la tragedia según su forma y su esencia. La mayoría de lo que es válido para la forma de la tragedia, también lo es para la de la comedia, y lo que se modifica por la inversión de lo esencial será indicado luego con precisión.

SOBRE LA TRAGEDIA

Lo esencial en la *tragedia* es entonces un conflicto real de la libertad en el sujeto y de la necesidad más objetiva, pero ese conflicto no termina con la derrota de una u otra sino que ambas aparecen vencedoras y vencidas a la vez en la plena indiferencia. Nos falta determinar aún con más precisión cómo puede ocurrir esto.

Sólo allí donde la necesidad impone el *mal*,
694 dijimos, puede aparecer verdaderamente en conflicto con la libertad.

Pero cabe preguntar de qué clase ha de ser este mal para adaptarse a la tragedia. No puede ser una desgracia meramente *externa* la que provo-

que el conflicto verdaderamente trágico, pues de suyo exigimos que la persona supere la desgracia externa y, cuando no lo consigue, la despreciamos. El héroe que, como Ulises en su regreso, lucha con una cadena de desgracias y múltiples infortunios despierta nuestra admiración y lo seguimos con agrado, pero no tiene para nosotros ningún interés trágico, porque lo que se le resiste puede ser vencido por una fuerza parecida, a saber, por la fuerza física o por la inteligencia y la astucia. Sin embargo, la desgracia para la cual no existe ayuda humana posible, por ejemplo, una enfermedad incurable, la pérdida de los bienes, y otras, en la medida en que es sólo física, tampoco tiene un interés trágico, porque soportar con paciencia esos males que no pueden cambiarse sólo es un efecto subordinado de la libertad, que no sobrepasa los límites de lo necesario.

En la *Poética*[28] Aristóteles establece los siguientes casos de cambio de fortuna: 1) que un hombre justo pase del estado de felicidad al de la desdicha; dice con toda razón que esto no es ni terrible ni digno de compasión sino sólo abominable y, por eso mismo, inadecuado para la materia trágica; 2) que un hombre injusto pase de la suerte adversa a la favorable; esto es lo menos trágico; 3) que un hombre injusto o vicioso en grado sumo pase del estado de felicidad al de desdicha. Esta combinación podría conmover la filantropía, pero no podría provocar ni compasión ni terror. Así pues, no quedaría más que un caso

---

[28] Cap. XIII.

intermedio y, ciertamente, *semejante* caso sería objeto de la tragedia: el de un hombre no especialmente virtuoso y justo que caiga en desgracia, no por el vicio y el crimen, sino por un *error* y que,
695 antes de que ocurriera esto, contase con mucha suerte y prestigio, como Edipo, Tiestes y otros. Aristóteles agrega que ésta es la razón por la cual, si bien antes los poetas habían llevado a escena todas las fábulas posibles, ahora —en *su* tiempo— las mejores tragedias se reducen a pocas familias, como las de Edipo, Orestes, Tiestes, Télefo, y aquellas que tuvieron ocasión de padecer mucho o realizar grandes cosas.

Aristóteles ha examinado, tanto a la poesía en general como la tragedia en particular, más desde el lado del entendimiento que desde el de la razón. Considerándola desde el primero, ha señalado perfectamente ese único caso extremo de la tragedia. Pero en todos los ejemplos que él mismo aduce, ese mismo caso admite aún una consideración superior. Es la de que el personaje trágico sea *necesariamente* culpable de un crimen (y cuanto más grande sea la culpa, como la de Edipo, tanto más trágico o complejo). Ésta es la desdicha más grande que puede pensarse, ser culpable sin verdadera culpa sino por fatalidad.

Es necesario, pues, que la culpa misma sea necesidad y, como dice Aristóteles, contraída no tanto por un error sino por la voluntad del destino o una fatalidad inevitable o una venganza de los dioses. De esta clase es la culpa de Edipo. Un oráculo vaticina a Layo que está predestinado a morir a manos del hijo de Yocasta y suyo. Tres días después, el hijo recién nacido es expuesto con los pies atados en el monte intransitable. Un

pastor encuentra al niño en el monte o lo recibe de manos de un esclavo de la casa de Layo. El pastor lleva al niño a casa de Pólibo, el ciudadano más respetado de Corinto, donde le da el nombre de Edipo por los pies hinchados. Cuando Edipo llega a la juventud se aleja de la casa supuestamente paterna por la osadía de otro que, estando bebido, lo llama bastardo, y en Delfos, al consultar al oráculo sobre su procedencia, no recibe respuesta *sobre esto*, pero sí la profecía de que cohabitará con su madre, engendrará una estirpe odiada e insoportable para la humanidad y mata-
696 rá a su propio padre. Cuando oye esto, para eludir el destino decide alejarse para siempre de Corinto y huir hasta donde jamás podrá cometer esos crímenes profetizados. En la huida encuentra a Layo, sin saber que es Layo, rey de Tebas, y lo mata en combate. En el camino hacia Tebas libera a la región de un monstruo, la Esfinge, y llega a la ciudad, donde se había resuelto que quien matara a la Esfinge sería rey y esposo de Yocasta. Así se cumple el destino de Edipo sin que él mismo sea consciente de ello; se casa con su madre y engendra con ella el desdichado linaje de sus hijos e hijas.

Un destino parecido, aunque no igual, es el de Fedra, quien, a causa del odio enardecido de Venus contra su estirpe desde Pasífae, se inflama de amor por Hipólito.

Vemos, pues, que la lucha entre libertad y necesidad sólo existe verdaderamente allí donde la necesidad socava la voluntad misma y la libertad es combatida en su propio terreno.

En lugar de reconocer que *esta* situación es la única verdaderamente trágica y que no se pue-

de comparar con ninguna otra en la que la desgracia no se encuentre en la voluntad y en la libertad, más bien se ha preguntado cómo los griegos han podido soportar estas terribles contradicciones en sus tragedias. Un mortal, determinado por la fatalidad a la culpa y al crimen, como Edipo, luchando él mismo *contra* la fatalidad, huyendo de la culpa y, pese a ello, espantosamente castigado por el crimen que fue obra del destino. Se preguntó si estas contradicciones no eran puramente desgarradoras y dónde estaba la razón de la belleza que a pesar de ello los griegos alcanzaron en sus tragedias. La respuesta a esta pregunta es la siguiente. Está demostrado que un verdadero conflicto entre libertad y necesidad sólo puede encontrarse en el caso indicado, donde el culpable se ha convertido en criminal por
697 destino. Pero era preciso que el culpable, quien sucumbió sólo a la supremacía del destino, fuese castigado *para* mostrar que el triunfo de la libertad era reconocimiento de la libertad, *honra* que le correspondía. El héroe tenía que combatir contra la fatalidad, de otro modo no habría lucha ni manifestación de la libertad; tenía que sucumbir a lo que está sometido a la necesidad; pero, para no permitir que la necesidad venza sin vencerla a su vez, el héroe tenía que expiar voluntariamente esta culpa impuesta por el destino. Es la idea máxima y el triunfo supremo de la libertad, soportar voluntariamente el castigo por un crimen inevitable, para probar esta libertad con la pérdida de la libertad misma y sucumbir con una explicación de la voluntad libre.

Éste es el espíritu más íntimo de la tragedia griega, como se expresa aquí y como ya lo he

mostrado en las *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*[29]. Es la razón de la conciliación y la armonía que hay en ella, por lo que no nos desgarra sino que nos cura y, como dice Aristóteles, nos deja purificados.

La libertad no puede subsistir como mera particularidad: esto sólo es posible en la medida en que ella misma se eleva a la universalidad y entra en alianza con la necesidad por encima del resultado de la culpa y, como no puede evitar lo inevitable, se impone el efecto a sí misma.

Yo afirmo que esto es lo único verdaderamente *trágico* en la tragedia. No sólo el desenlace infeliz, pues ¿cómo se puede decir que es infeliz un desenlace, por ejemplo, cuando el héroe entrega voluntariamente su vida porque ya no puede continuarla con dignidad, o cuando atrae sobre sí mismo otras consecuencias de su culpa involuntaria, como ocurre con Edipo en Sófocles, que no descansa hasta conseguir desenrollar toda la terrible madeja y traer a la luz toda la espantosa fatalidad?

¿Cómo se puede llamar infeliz al que consi-
698 gue llegar *tan lejos* que se despoja por igual de la felicidad y la desdicha y está en ese estado de ánimo en el cual ya no hay para él ninguna de las dos cosas?

Es *desdicha* sólo mientras la voluntad de la necesidad aún no está decidida y revelada. En cuanto el héroe mismo ve claro y su destino aparece abiertamente ante él, ya no hay duda para él, o al menos ya no debe haberla, y precisamente

[29] Carta X, secc. 1.ª, I, p. 336.

en el momento del máximo sufrimiento pasa a la máxima liberación y a la máxima impasibilidad. A partir de ese momento el poder insuperable del destino, que parecía absolutamente grande, sólo se muestra relativamente grande, pues es vencido por la voluntad y se hace símbolo de lo absolutamente grande, a saber, del sentimiento sublime.

Así pues, el efecto trágico no consiste sólo y ante todo en lo que suele llamarse el desenlace infeliz. La tragedia también puede terminar con la reconciliación plena, no sólo con el destino sino incluso con la vida, como se reconcilia Orestes en las *Euménides* de Esquilo. También Orestes estaba determinado a ser criminal por el destino y la voluntad de un dios, Apolo. Pero esta falta de culpabilidad no suprime el *castigo*; huye de la casa paterna y casi inmediatamente descubre a las Euménides, que lo siguen hasta el templo sagrado de Apolo, donde ellas duermen y son despertadas por la sombra de Clitemnestra. La culpa sólo puede ser borrada con una verdadera expiación, e incluso el Areópago, al que lo remite Apolo y ante el que le proporciona ayuda, tiene que depositar en las dos urnas la misma cantidad de votos para que se mantenga la igualdad de la necesidad y la libertad frente a la disposición moral. Sólo la piedra blanca que Palas arroja en la urna de la absolución lo libra, pero tampoco sin que las diosas del destino y de la necesidad, las vengativas Erinias, sean aplacadas y honradas a partir de entonces como poderes divinos por el pueblo de Atenas y tengan un templo en su misma ciudad y frente a la fortaleza sobre la que Palas reina.

Semejante equilibrio de la justicia y la huma-
699 nidad, de la necesidad y la libertad, era lo que

buscaban los griegos en sus tragedias y sin él no podían satisfacer su sentido ético, pues en este equilibrio se ha expresado la máxima moralidad. Precisamente este equilibrio es el tema principal de la tragedia. Que se castigue un crimen premeditado y libre no es trágico. Que un inocente inevitablemente culpable por designio es, como se dijo, la mayor desgracia que se pueda pensar. Pero que este cupable sin culpa acepte voluntariamente el castigo, esto constituye lo *sublime* en la tragedia, con lo cual la libertad se transfigura en la máxima identidad con la necesidad.

Después de haber caracterizado la esencia y el verdadero objeto de la tragedia, es preciso considerar primero la *construcción interna* de la tragedia y después su forma externa.

Como en la tragedia lo que se opone a la libertad es la necesidad, resulta que en la tragedia nada puede estar entregado a la casualidad, pues incluso la libertad, en la medida en que produce la intriga por sus acciones, aparece en ese sentido como impulsada por el destino. Podría parecer casual que Edipo se encuentre en un lugar determinado con Layo, pero por el transcurso vemos que este suceso era necesario para el cumplimiento del destino. Sin embargo, en la medida en que su necesidad sólo puede ser reconocida por el desarrollo, propiamente no es parte de la tragedia y se traslada al pasado. Además, todo lo que corresponde, por ejemplo en *Edipo*, a la realización de lo vaticinado en el primer oráculo, se hace necesario precisamente por ese vaticinio y a la luz de una necesidad superior. Pero por lo que se refiere a las acciones de la libertad que siguen a los golpes del destino acaecidos, tam-

poco son casuales, ya que proceden de una libertad absoluta, y la propia libertad absoluta es necesidad absoluta.

Como toda necesidad empírica sólo es nece-
700 sidad empíricamente, pero considerada en sí es azar, la auténtica tragedia tampoco puede estar fundada en la necesidad empírica. Todo lo que es empíricamente necesario lo es porque existe otra cosa que lo hace posible, pero esta otra cosa misma no es en sí necesaria sino por otra. Sin embargo, la necesidad empírica no eliminaría el azar. Según esto, la necesidad que aparece en la tragedia sólo puede ser de índole absoluta y de un modo tal que empíricamente resulte más inconcebible que concebible. La necesidad empírica tiene que aparecer como instrumento de la necesidad superior y absoluta; sólo tiene que servir para producir la manifestación, lo que ya ha *sucedido* en la otra.

Esto corresponde también a la llamada *motivación*, que es una necesidad o fundación de la acción en el sujeto, y que sucede preferentemente por medios externos.

El límite de esta motivación ya está establecido por lo anterior. Si ésta pretende crear una necesidad empíricamente concebible, sería condenable, en particular si con ello el poeta quiere condescender a la tosca capacidad de comprensión de los espectadores. El arte de la motivación consistiría sólo en darle al héroe un carácter de mucha amplitud, del que nada puede surgir de un modo absoluto y en el que, por tanto, pueden tener juego todos los motivos posibles. Éste es el camino más directo de presentar a un héroe débil y como juego de razones determinantes externas.

Pero semejante héroe no es trágico. El héroe trágico ha de tener una absolutidad del carácter, sea en el sentido que sea, a fin de que lo exterior sólo sea *materia* para él y en ningún caso pueda dudarse de sus procedimientos. Si faltara el destino, tendría que reemplazarlo el carácter. Sea de la clase que sea la materia exterior, la acción siempre tiene que proceder de ella.

Pero, en general, la primera construcción de la
701 tragedia, el primer esbozo tiene que ser tal que la acción aparezca en ese sentido como *única* y constante, no debe ser arrastrada fatigosamente por motivos completamente diversos. Materia y fuego tienen que estar combinados de tal manera que el conjunto continúe ardiendo por sí mismo. Desde el comienzo la tragedia es una síntesis, una trama que sólo puede ser resuelta como se resolverá, y no permite otra opción en toda la secuencia. Cualesquiera sean los eslabones intermedios que el poeta ponga en juego para conducir la acción hacia su fin, éste tiene que surgir de la fatalidad que serenamente planea sobre el conjunto y parecer instrumentos de ella. En caso contrario, el espíritu pasa constantemente del orden superior de las cosas al inferior, y a la inversa.

La limitación de una obra dramática con respecto a lo que en ella es éticamente posible se expresa mediante lo que se llama *costumbres* de la tragedia. Sin duda, al principio se entendía por costumbres el grado de cultura moral de los personajes de un drama, por lo cual se excluye cierta clase de acciones y, en cambio, las que ocurren se hacen necesarias. El primer requisito es indudablemente el que también formula Aris-

tóteles, que sean nobles, con lo cual, según lo citado antes como afirmación suya sobre el único caso trágico superior, no exige costumbres absolutamente inocentes sino, en general, nobles y grandes. Representar a un verdadero criminal, grande por su carácter, sólo sería posible en el otro caso trágico, en que un hombre extremadamente injusto pasa de la felicidad a la desdicha. Entre las tragedias de los antiguos que nos han sido conservadas, no conozco ningún caso de este tipo, y el crimen, cuando es representado en la tragedia verdaderamente moral, siempre aparece impuesto por el destino. Pero por la única razón de que a los modernos les falta el destino o, al menos, porque ellos no pueden ponerlo en movimiento del mismo modo que los antiguos, se
702 entiende por qué los modernos han recurrido con tanta frecuencia al caso de representar grandes crímenes sin suprimir por ello la nobleza de las costumbres y, por eso, han colocado la necesidad del crimen en la violencia de un carácter indomable, como ha hecho Shakespeare muy a menudo. Como la tragedia griega es tan moral y, en rigor, está fundada en la máxima moralidad, no se plantea ningún problema sobre su disposición propiamente moral, por lo menos en última instancia.

La totalidad de la representación exige que también en las costumbres de la tragedia tengan lugar gradaciones. Sófocles, en particular, no sólo supo producir el máximo efecto con el mínimo de personajes sino crear una totalidad cerrada de las costumbres dentro de la limitación.

El drama se diferencia esencialmente de la poesía épica en el uso de lo que Aristóteles llama

ϑαυμαστόν, lo extraordinario. La poesía épica representa un estado feliz, un mundo indiviso, donde dioses y hombres están unificados. Como ya hemos dicho, en ella la intervención de los dioses no es maravillosa porque pertenecen a este mismo mundo. Al oponer necesidad y libertad, el drama se basa más o menos en un mundo dividido. La aparición de los dioses, si se produjese del mismo modo que en la epopeya, adoptaría el carácter de lo maravilloso. Pero como en el drama no debe haber casualidad y todo debe ser *necesario*, sea externa o internamente, los dioses sólo podrían aparecer en él por una necesidad existente en ellos mismos, por tanto sólo en la medida en que ellos mismos son personajes actuantes o, por lo menos, originariamente implicados en la acción, pero de ningún modo para ayudar a los personajes en acción, sobre todo al protagonista, ni para enfrentarse hostilmente a ellos (como en la *Iliada*). Así pues, el héroe de la tragedia debe y tiene que luchar solo en el combate; debe mantenerse por la grandeza moral de su alma, y ni la ayuda ni la salvación externa que puedan
703 procurarle los dioses *satisface* su estado. Su situación sólo puede resolverse interiormente y, si los dioses son el principio conciliador, como en las *Euménides* de Esquilo, tienen que descender a las condiciones en las que se encuentra el hombre; tampoco ellos pueden conciliar o salvar si no establecen el equilibrio de la libertad y la necesidad y entran en tratos con las divinidades de la justicia y del destino. Pero en este caso no hay nada maravilloso en su aparición, y la salvación y la ayuda que crean no la prestan en cuanto dioses sino que descienden a la suerte humana y se

someten ellos mismos a la justicia y la necesidad. Pero cuando en la tragedia los dioses actúan hostilmente, ellos mismos son el destino; y tampoco lo hacen en persona, sino que también su efecto hostil se exterioriza a través de una necesidad interior en el que actúa, como en Fedra.

En consecuencia, invocar a los dioses en la tragedia para terminar la acción externamente, interrumpiéndola o dejándola inconclusa en verdad e internamente, sería devastador para la esencia entera de la tragedia. El mal que los dioses pueden evitar con su simple intervención no es en sí mismo un mal auténticamente trágico. Por el contrario, allí donde existe un mal semejante, los dioses son impotentes y, si no obstante se los invoca, esto constituye lo que se llama *deus ex machina* y lo que en general se reconoce como destructivo para la esencia de la tragedia.

Entonces —para concluir con esta determinación la investigación sobre la construcción interna de la tragedia—, la acción no sólo tiene que concluir externamente sino interiormente, en el espíritu mismo, pues lo que produce la tragedia es en verdad una rebeldía interior. Esa armonía que exigimos para su terminación sólo surge de esta reconciliación *interior*. Los malos poetas se conforman con terminar sólo exteriormente la acción llevada fatigosamente. Así como esto no debe ocurrir, tampoco la reconciliación debe suceder por algo extraño, extraordinario, ajeno al espíritu y a la acción, como si la acritud del verda-
704 dero destino pudiese ser suavizada por algo distinto de la grandeza, de la libre aceptación y elevación del espíritu. (Motivo principal de la reconciliación es la religión, como en *Edipo en*

Colono. Máxima transfiguración cuando lo llama el dios: «Escucha, escucha, Edipo, ¿por qué te estremeces?», y después se oculta a los ojos de los mortales.)

Paso ahora a la *forma externa* de la tragedia.

Del primer concepto resulta que la tragedia no tiene que ser un relato sino la acción misma realmente objetiva. Pero de esto se desprende también con rigurosa necesidad el orden restante de la forma externa. Cuando la acción es narrada pasa por el pensamiento, que, por su naturaleza, es libérrimo y se pone en contacto directo con lo más alejado. La acción que se representa objetiva y realmente es intuida y, por tanto, tiene que ajustarse a las leyes de la intuición. Sin embargo, ésta reclama necesariamente continuidad. Así pues, la continuidad en la acción es la propiedad necesaria de todo drama racional. Con su modificación se introduce a la vez una modificación en todo el resto de la estructura. De ahí que resulte francamente necio aferrarse a esta ley de la tragedia antigua cuando ni de lejos es posible atenerse a ella más que en un rasgo, como los franceses en sus obras, que, por observar la unidad de tiempo, abusivamente ellos llaman tragedias. Pero tampoco el teatro francés la respeta, excepto en la medida en que es *meramente* limitativa, porque el poeta hace transcurrir tiempo entre los actos. Suprimir la continuidad de la acción en este caso, mientras que en otro sentido se pretende observarla, sólo significa revelar la estrechez y la incapacidad de hacer transcurrir una gran acción concéntricamente, es decir, en torno a uno y el mismo punto.

De las tres unidades que señala Aristóteles, la continuidad en el tiempo es en verdad la más

importante. Efectivamente, con relación a la llamada unidad de lugar, ésta sólo se da en la medida en que es necesaria para la continuidad del tiempo y, entre las pocas tragedias de los antiguos que se conservan —incluso en Sófocles mismo (a saber, en *Áyax*)—, existen ejemplos de
705 un cambio necesario de lugar.

Por mucho que los críticos modernos hayan dicho con malentendido empeño contra la unidad de tiempo mal interpretada en las obras francesas y contra toda su restante limitación, la continuidad externa de la acción, que corresponde a la manifestación perfecta de la tragedia, no es más que la manifestación exterior de la continuidad interior y de la *unidad* de la acción misma. Ésta no puede producirse por su misma naturaleza sino en la medida en que están suprimidas las casualidades de una acción ocurrida real y empíricamente, y su acompañamiento. Sólo representando lo esencial, por decirlo así, el puro ritmo de la acción, sin toda la extensión de las circunstancias y de los sucesos simultáneos a la acción principal, se alcanza la perfección verdaderamente plástica en el drama.

En este sentido, la invención más espléndida y absolutamente inspirada por el arte más sublime es el *coro* de la tragedia griega. Lo llamo invención superior porque no halaga los burdos sentidos, aleja por completo de los deseos vulgares de ilusión y eleva al espectador directamente al ámbito superior del arte verdadero y de la representación simbólica. En efecto, el coro de la tragedia griega implica varios efectos, pero el más importante es el de suprimir las casualidades en el acompañamiento, pues ninguna acción

puede transcurrir de manera natural sin tener, además de los personajes que actúan, otros que se comportan pasivamente con relación a la acción principal. Dejar que *sólo* observen o realicen servicios *meramente* secundarios dejaría vacía la acción, que en todo momento debe ser, por decirlo así, una flor plena, fecunda y preñada. Pero, si este defecto se eliminara realísticamente, también habría que dar cierto peso a estos personajes secundarios y con ello otorgar al conjunto la amplitud que tiene la tragedia de los modernos. Los antiguos toman esta situación idealísticamente, en forma simbólica. Transformaban el acompañamiento en coro y le concedían en sus tragedias una necesidad verdadera, es decir, poética. Se le adjudicó la misión de anticiparse a lo
706 que ocurría en el espectador, al movimiento de su ánimo, a la compasión, a la reflexión, sin dejarlo libre en este sentido ni tampoco encadenarlo completamente con el arte. El coro es en gran parte la reflexión objetivada y representada que acompaña la acción. Como la libre contemplación de lo terrible y doloroso en sí y por sí eleva por encima del primer arrebato del miedo y del dolor, el coro fue, diríamos, un medio constante de atenuación y reconciliación de la tragedia por el que el espectador era guiado a una consideración más serena y aliviado de la sensación de dolor que se colocaba en un objeto en el cual ya se representaba atenuada. La estructura del coro demuestra que su principal propósito ha sido llegar a esta perfección de la tragedia en la cual nada se deja fuera y, en cierto modo, hasta se trae a su círculo la reflexión que despierta, así como la emoción y la compasión.

1) El coro no se componía de una sino de varias personas. Si lo constituía una sola, tenía que hablar con los espectadores —pero a éstos debía dejarlos fuera del juego escénico para que en cierto modo ellos vieran objetivada su propia compasión—, *o* tenía que hablar consigo mismo, si bien esto tampoco podía hacerse sin aparecer conmocionado, lo cual era contrario a su significación. Por tanto, tenía que estar constituido por varias personas que, sin embargo, sólo representaban a una, con lo cual se revela plenamente la formación por completo simbólica del coro.

2) El coro no estaba comprendido en la acción como tal, pues, si él mismo era el actor principal, no podía cumplir con su misión de concentrar los ánimos de los auditores. La excepción que parece tener lugar en las *Euménides* de Esquilo, donde ellas mismas forman el coro, es sólo aparente y, hasta cierto punto, este rasgo corresponde a esa disposición moral elevada e insuperable con la que está compuesta toda esta tragedia, ya que el coro es en cierto sentido la reflexión objetivada de los espectadores mismos y está
707 de acuerdo con *ellos*; por tanto, aquí Esquilo admitió que los espectadores estuviesen de parte de la justicia y de la legitimidad. Casi siempre el coro es más o menos indiferente. Los personajes en acción hablan como si estuvieran solos y no tuvieran testigos. También en esto se muestra el significado totalmente simbólico del coro. Igual que el espectador, es el confidente de las dos partes y no delata una a la otra. Cuando no obstante participa, es porque es imparcial y siempre está del lado de la justicia y de la equidad.

Aconseja la paz, trata de atemperar, lamenta la injusticia y apoya al sometido, o da a conocer su compasión en la desgracia mediante una leve emoción. (Desde esta indiferencia e imparcialidad del coro, se ve el fracaso de su imitación en la *Novia de Mesina* de Schiller.)

Como el coro es un personaje simbólico, se le puede transferir todo lo necesario para la acción que no esté comprendido en ella. En consecuencia, exime al poeta de una cantidad de otras dificultades circunstanciales. Los poetas modernos de alguna manera ahogan la acción bajo el peso de los recursos que emplean para ponerla en movimiento. Cuando menos, necesitan un confidente para el personaje principal, un consejero. También esto se evita con el coro porque él, que ve tanto lo necesario e inevitable como lo evitable, actúa con su consejo, su advertencia o su estímulo cuando el caso lo requiere.

Finalmente, la gran dificultad para los poetas modernos de no dejar la escena vacía está eliminada gracias al coro.

Después de haber construido totalmente la tragedia desde dentro hacia fuera, pasemos ahora a la última manifestación, entonces resulta que entre las tres formas de la poesía ella es la única que muestra el objeto desde todos sus aspectos de modo absoluto, pues la epopeya, igual que la pintura, circunscribe al auditorio en cada caso a un cierto punto de vista y sólo le permite ver del objeto tanto como le place al narrador. Finalmente, el drama es entre estas tres formas la única verdaderamente simbólica, precisamente porque no sólo señala de manera significativa a sus objetos sino que los pone directamente ante los

708 ojos. Por tanto, entre las artes discursivas el drama corresponde al arte plástico y, en cuanto totalidad última, cierra *este* lado del mundo del arte, del mismo modo que la plástica ha cerrado el otro.

SOBRE ESQUILO, SÓFOCLES Y EURÍPIDES

Una vez construida de este modo la esencia y la forma interna y externa de la tragedia a partir de fundamentos totalmente generales, al volverse para considerar las auténticas obras de la tragedia griega y encontrarlas por entero adecuadas a lo que se concibe sobre ellas en general, se comprende completamente la pureza y la racionalidad del arte griego. La *epopeya* de los griegos también lleva este sello, pero no puede ser comprobado tan rigurosamente y hasta el detalle como en la tragedia griega, porque su mismo carácter racional admite más casualidad. La tragedia, en cambio, puede considerarse casi como un problema aritmético o geométrico que se resuelve limpiamente y sin ruptura. Forma parte de la esencia de la epopeya no tener un principio ni un final definido. En la tragedia sucede lo contrario. En ella se exige justo esa solución pura, una terminación absoluta, sin nada que quede insatisfecho.

Si comparamos entre sí a los tres trágicos griegos, resulta que Eurípides tiene que ser separado de los dos primeros en más de un sentido. La esencia de la auténtica tragedia de Esquilo y de Sófocles está absolutamente basada en esa ética

superior que constituía el espíritu y la vida de su tiempo y de su ciudad. En sus obras lo trágico nunca se basa en la desgracia meramente externa; la necesidad aparece más bien en conflicto directo con la voluntad y lucha en su propio terreno. El *Prometeo* de Esquilo no sólo sufre por el dolor *externo* sino mucho más profundamente por el sentimiento interior de la injusticia y del sometimiento, y su sufrimiento no se exterioriza como sumisión (pues el destino no es más que la tiranía del nuevo señor de los dioses que le depara este sufrimiento), sino que se expresa como
709 obstinación, como rebelión, y, precisamente por eso, aquí la libertad *triunfa* sobre la necesidad, porque en el sentimiento de su padecer *personal* a él sólo lo mueve la rebelión *general* contra el dominio insoportable de Júpiter. *Prometeo* es el arquetipo del carácter humano más grande y, por tanto, el verdadero arquetipo de la tragedia. La pureza moral y la sublimidad de las *Euménides* de Esquilo ya fue destacada anteriormente. Pero en todas sus piezas se puede comprobar esa ley básica de la tragedia por la cual el crimen y la culpa son obra directa o indirecta de la necesidad. La ética elevada, la pureza absoluta de las obras de Sófocles, ha sido la admiración de todos los tiempos; se expresa plenamente en las palabras del coro en *Edipo*[30]: «¡Oh!, quiere la suerte llegar a mí a fin de conservar la piadosa santidad en las palabras y en todas las obras para las cuales están establecidas las leyes sublimes, nacidas del éter celestial, cuyo único padre es el Olimpo,

[30] *Tirano*, V, 864-871.

no la naturaleza mortal de los hombres, y que el olvido jamás enterrará. En ellas hay más bien un gran dios, que no muere con la edad.»

Además, es común a ambos, a Sófocles y a Esquilo, que la acción nunca está cerrada sólo externamente sino siempre interior y exteriormente. Su efecto sobre el alma es que purifica las pasiones, en lugar de excitarlas, y más que arrebatarlas hacia fuera y dividirlas, las perfecciona y completa en sí.

Muy distinto es lo que ocurre en las tragedias de Eurípides. El ambiente moral ha desaparecido y otros motivos ocupan su lugar. Él ya no aspira tanto a la emoción sublime que consigue Sófocles sino a una emoción material, más asociada al sufrimiento. Y, allí donde persigue este fin, muchas veces logra las imágenes y representaciones más conmovedoras, que, careciendo de pureza moral y poética en el núcleo del asunto, no pueden engañar sobre el conjunto. Para sus fines, que muy a menudo o casi siempre se encuentran fuera de los límites del arte elevado y auténtico, ya no bastaban las materias antiguas;
710 en consecuencia, tuvo que transformar los mitos de un modo muchas veces ultrajante y, por esta razón, introducir en sus obras los prólogos, que son una prueba más del arte trágico decadente, por mucho que diga Lessing en favor de los mismos. Finalmente, *nunca* se preocupa demasiado por concluir la acción en el espíritu sino que más bien la termina sólo en el exterior y, por esta razón, así como por los recursos de excitación material más intensos que aplicó, se comprende qué quiere decir Aristóteles al afirmar que él ha hecho el máximo efecto en los espectadores. En

su afán de halagar los burdos sentidos y, por así decirlo, de tranquilizarlos, no pocas veces desciende a los motivos más vulgares que podría llegar a utilizar un poeta moderno, ciertamente de los peores, por ejemplo, cuando al final hace casar a Electra con Pílades.

Así pues, puede afirmarse en general que Eurípides sólo es especialmente grande en la representación de la pasión, pero no en la belleza recia aunque serena, propia de Esquilo, ni en la belleza emparejada con la bondad y purificada hasta lo divino, característica de Sófocles. En efecto, si comparamos a los dos más grandes trágicos entre sí, las obras de Esquilo son paralelas a las obras plásticas de estilo artístico elevado y riguroso, y las de Sófocles lo son a las obras plásticas del estilo bello que se inició antes de Policleto y Fidias. No es que la sublimidad ética no se trasluzca en Esquilo, aunque no esté tan enraizada en todos los personajes de su obra como en las de Sófocles; no es que no pueda reconocerse este estado de ánimo en la representación, donde sólo aparecen grandes crímenes y caracteres terribles, como el pérfido asesinato de Agamenón y el carácter de Clitemnestra, sino que este germen de la ética aún está encerrado en una envoltura más dura y es más recio e inaccesible, mientras que en Sófocles la bondad ética confluye con la belleza haciendo surgir la imagen suprema de la divinidad.

Además, mientras que Esquilo presenta de forma rigurosamente limitada y aislada cada una de sus obras y, dentro de ellas, a sus figuras, Sófo-
711 cles ha extendido el arte y la belleza homogéneamente a todas las partes de sus obras y le ha dado

a cada una de ellas, además de la absolutidad en sí, la armonía con las otras. Pero así como en el arte plástico la belleza *armónica* procedente del estilo elevado y riguroso era una flor que, por así decirlo, sólo podía ser alcanzada en un único punto y después tenía que marchitarse o bien desarrollarse hacia el final opuesto, el de la belleza meramente sensible, lo mismo ha ocurrido en el arte dramático, en el cual Sófocles es la verdadera cumbre, a quien sigue Eurípides, quien es menos sacerdote de la belleza ingénita y eterna que servidor de la belleza temporal y pasajera.

SOBRE LA ESENCIA DE LA COMEDIA

Desde un principio se ha observado que el concepto general no determina de qué lado está la libertad y de qué lado la necesidad, pero que la relación originaria entre libertad y necesidad es aquella en la cual la necesidad aparece como objeto y la libertad como sujeto. Esta relación es la de la tragedia y por eso es también la manifestación primera y, diríamos, positiva del drama. Así pues, invirtiendo la relación ha de surgir aquella forma en que la necesidad o identidad, mejor aún, el *sujeto*, la libertad o diferencia es el objeto, y ésta es la relación de la *comedia*, como se mostrará en las siguientes consideraciones.

Toda inversión de una relación necesaria y decisiva supone una contradicción que salta a la vista, una incoherencia en el sujeto de esta inversión. Ciertas clases de incoherencia son *insoportables*, en parte porque son perversas y dañinas teóricamente, en parte porque son perjudiciales prác-

ticamente y tienen consecuencias serias. Sólo en el caso de inversión admitido se establece: 1) una incoherencia *objetiva* y, por tanto, no propiamente teórica; 2) la relación en ella es tal que lo objetivo no es la necesidad sino la diferencia o la liber-
712 tad. Pero la necesidad, en la medida en que es lo objetivo, sólo aparece como *destino* y sólo en esa medida es terrible. Por tanto, puesto que con la inversión de la relación que hemos aceptado se suprime todo *temor* ante la necesidad como destino, y puesto que está admitido que en *esta* relación de la acción no es en absoluto posible un verdadero destino, se puede dar un placer puro en la incoherencia en sí y por sí, y este placer es lo que en general puede llamarse cómico y lo que se expresa exteriormente por un tránsito libre entre la tensión y la distensión. Nos ponemos tensos al captar justo ante nuestros ojos la incoherencia que contradice nuestra capacidad de comprensión, pero en esta tensión observamos inmediatamente el completo contrasentido y la imposibilidad del asunto, de tal modo que esta tensión se convierte de inmediato en un relajamiento, y ese tránsito se expresa exteriormente por la risa.

Si en general podemos llamar relación cómica a la inversión de cualquier relación posible que se base en una oposición, no hay duda de que lo cómico en su máximo nivel y, por así decirlo, la flor de lo cómico está allí donde las oposiciones se invierten en la máxima potencia, por tanto, como necesidad y libertad, y dado que un conflicto entre estas dos es en sí y por sí acción objetiva, entonces la relación de semejante inversión es por sí misma dramática.

No se niega que toda posible inversión de lo originario tenga efecto cómico. Si el cobarde es puesto en la situación de tener que ser valiente, el avaro en derrochador o si, como en una de nuestras obras de familia, la mujer desempeña el papel del marido en el hogar, el marido el papel de la mujer, todo eso es una especie de lo cómico.

No podemos seguir esta posibilidad general en todas sus ramificaciones, que hacen surgir innumerables situaciones sobre las que se basa nuestra comedia moderna. Sólo hemos de caracterizar la cumbre de esta manifestación. Ella existe, pues, donde hay una oposición general de la libertad y la necesidad, pero de modo que la libertad caiga en el objeto y la necesidad en el sujeto.

Se entiende que, como la necesidad es objeti-
713 va por naturaleza, la necesidad en el sujeto sólo puede ser simulada, aceptada, y es una absolutidad afectada que se convierte en vergüenza por la necesidad de la diferencia externa en la figura. Así como, por un lado, la libertad y la particularidad simula necesidad y generalidad, por el otro, la necesidad toma la apariencia de libertad y niega la supuesta legalidad bajo el admitido aspecto exterior de ilegalidad, pero en el fondo lo hace según un orden necesario. Es *necesario* que se niegue la particularidad allí donde ella se atribuye una relación de objetividad frente a la necesidad; *en esa medida*, esta relación es el destino supremo en la comedia y ésta, a su vez, es la tragedia suprema, si bien el destino, al adoptar una naturaleza opuesta a la suya, en figura jocosa, sólo aparece como ironía, pero no como fatalidad de la necesidad.

Puesto que toda posible afectación y simulación de la absolutidad es un estado antinatural, la misión principal de la comedia, que como drama busca la intuición, no sólo es la de llevar esta simulación a la intuición sino conferirle una especie de necesidad, pues la intuición capta preferentemente sólo lo necesario. La absolutidad subjetiva, ya sea verdadera y en armonía con la necesidad, o sólo aceptada y por tanto en contradicción con ella, se expresa como carácter. Sin embargo, el carácter es un postulado tanto en la tragedia como en la comedia, precisamente porque es lo absoluto; no es preciso motivarlo más. Ahora bien, en las potencias superiores de la incoherencia y el contrasentido es necesario, por así decirlo, que se pierda la intuición, si es que no puede ser introducida de otra manera. (Otra cosa ocurre en la novela, por ser épica.) Esto sólo es posible cuando el personaje ya está determinado por un fundamento independiente de él, por una necesidad externa, a adoptar un carácter definido y a presentarlo públicamente. En consecuencia, para la manifestación máxima de la comedia
714 necesariamente se requieren caracteres *públicos* y, para alcanzar el máximo de intuibilidad, han de ser personas *reales* de carácter público quienes se presenten en la comedia. Sólo en este caso el poeta tiene la ventaja de poder atreverse a todo y en todo lo posible exagerar hasta lo cómico los rasgos de los personajes dados, porque cuenta con la constante confirmación del carácter de la persona que existe independientemente de su poesía. Para el poeta la vida pública del Estado se convierte aquí en mitología. Dentro de este límite no tiene por qué rehusar nada y, cuan-

to más audazmente ejerza su derecho poético, tanto más se elevará por encima de la limitación, pues al manipular el personaje lo despoja, diríamos, del carácter personal y lo vuelve significativo universalmente o simbólico.

Así pues, la única especie superior de la comedia es la comedia griega *antigua*, o sea, la de Aristófanes, ya que se basa en caracteres públicos de personas reales y los toma como forma en la que vuelca su invención.

Así como la tragedia griega en su perfección proclama y expresa la máxima moralidad, la comedia griega antigua proclama la máxima libertad imaginable en el Estado, que es *a su vez* la máxima moralidad y se identifica íntimamente con ella. Si de las obras dramáticas de los griegos no nos hubiera quedado nada más que las comedias de *Aristófanes*, ellas solas nos permitirían deducir cierto grado de cultura y un estado de conceptos éticos que para el mundo moderno no sólo resulta extraño sino hasta inconcebible. Por su espíritu Aristófanes se identifica verdaderamente con Sófocles y es *él mismo,* sólo que en la otra figura, la única en la que podía existir, cuando la época perfecta de Atenas había desaparecido y la flor de la moralidad había pasado al desenfreno y a la lujuria opulenta. Ambos son como dos almas iguales en cuerpos distintos, y la rudeza moral y poética que no alcanza a Aristófanes tampoco puede afectar a Sófocles.

La visión vulgar de las comedias de Aristófa-
715 nes es que se las considera como farsas y bufonadas o como piezas inmorales, en parte, porque llevó a escena a personas reales, en parte, por todas las otras libertades que se tomó. En rela-

ción con lo primero, es bastante conocido que Aristófanes llevó al escenario a jefes demagogos del pueblo, incluso a Sócrates, y sólo cabe preguntarse de qué manera ocurrió esto. Cuando Aristófanes lleva a escena a Cleón, como jefe indigno del pueblo, como ladrón y dilapidador de los dineros públicos, no ejerce más que el derecho del Estado libre más perfecto, en el cual todo ciudadano es libre para decir su opinión sobre asuntos públicos y generales. De ahí que Cleón no pudiese tomar otra medida contra él que la de disputarle su derecho civil. Pero este derecho que Aristófanes tenía como ciudadano era para él sólo el medio de lograr el efecto artístico y, aunque su comedia se interpretase como un mero acto de acusación contra Cleón, no había en ello *nada* de inmoral, sólo era apoética. No ocurre otra cosa con *Las nubes*, donde aparece Sócrates. Como filósofo, Sócrates tenía un carácter público; pero a ningún ateniense, ni a Sócrates mismo, pudo ocurrírsele que ese Sócrates que presenta Aristófanes fuese el Sócrates real sin tener en cuenta su carácter personal, que podía elevarlo por encima de la sátira e incluso permitirle ser espectador en la representación de *Las nubes*. Si alguna vez a nuestros queridos imitadores alemanes se les ocurriera imitar a Aristófanes, francamente no harían más que pasquines. Aristófanes no representa a la persona singular sino a la persona elevada a lo universal, por tanto, completamente distinta de sí misma. Sócrates es para Aristófanes un *nombre*, y se venga en este *nombre* sin duda porque se sabía que Sócrates era amigo de Eurípides, quien perseguía con razón a Aristófanes. Pero de ningún modo se vengó en la perso-

na de Sócrates. El Sócrates representado es simbólico. Precisamente por lo que se reprocha a Aristófanes, haber desfigurado a Sócrates y haber-
716 le atribuido rasgos y acciones que no corresponden a su carácter, su poema es poético, mientras que en el caso contrario sólo hubiese sido vulgar, grosero o un pasquín.

Para que sus creaciones tuvieran crédito, intuibilidad y aceptación, Aristófanes necesitaba un nombre famoso en el que pudiera acumular todas las ridiculeces. El hecho de que hubiese elegido precisamente el nombre de Sócrates se debió, sin duda, a la popularidad que tenía este nombre y, sobre todo, a la razón indicada anteriormente.

Las comedias de Aristófanes bastarían para demostrar sin razones generales que la comedia en su manifestación verdadera es fruto de la máxima cultura y que sólo puede existir en un Estado libre. Inmediatamente después de la aparición de los primeros dramas de Aristófanes, que aún pertenecían a la comedia antigua, se produjo en Atenas la Tiranía de los Treinta, que con una ley prohibió a los poetas cómicos llevar a escena nombres de personas reales. Desde esta prohibición en adelante, al menos durante un tiempo, cesó la costumbre de los poetas cómicos de nombrar a sus personajes según hombres reales de carácter público. (Osadas alegorías.) Tan pronto como Atenas volvió a ser libre se restableció la costumbre, de modo que en las comedias nuevas aparecen nombres de personas reales; pero los poetas de la comedia llamada media, incluso cuando no utilizaban nombres verdaderos, también representaban bajo nombres inventados personajes reales y sucesos reales.

Por su naturaleza la comedia se remite a la vida pública. Para ella no hay mitología ni círculo fijo de representaciones, como sí hay para la tragedia un período trágico. Por tanto, la comedia tiene que crearse su mitología misma tomándola de la época y de la situación pública, para lo cual se exige una situación política tal, que no sólo ofrece la materia sino que hasta permite su uso. Por eso, tan pronto como se sometió a la comedia antigua a la limitación antes mencionada, los poetas cómicos se vieron forzados a volver a los anti-
717 guos mitos; pero, como no los podían tratar ni épica ni trágicamente, tuvieron que proceder a su inversión y tratarlos en parodias, en las cuales lo que antes había sido representado con veneración y emoción se convirtió en bajo y ridículo. En consecuencia, la comedia *vive* de la libertad y del dinamismo de la vida pública. En Grecia se resistió el mayor tiempo posible a descender de la vida pública y política a la doméstica, con lo cual también perdió su fuerza mitológica. Esto ocurrió en la llamada comedia nueva, pues, según las informaciones corrientes, en la época de Alejandro, cuando ya había desaparecido totalmente la constitución democrática, se prohibió por una nueva ley tomar como tema acontecimientos públicos y llevarlos a la escena bajo cualquier envoltura que fuera.

Más arriba se ha señalado ya que existían algunas excepciones. La tendencia a parodiar la vida pública y la costumbre de relacionar con ella todo lo que se representaba en la comedia parece haber sido tan inevitable que Menandro, el líder de la comedia nueva, a pesar de cuidarse de hacer referencia a la vida pública, empezó a transfor-

mar la máscara en verdadera caricatura, para eludir toda sospecha. Ciertamente sólo conocemos los productos de la comedia nueva fragmentariamente y a partir de lo que nos ha quedado por traducciones e imitaciones de Plauto y Terencio. Pero es necesario demostrar en sí, y también históricamente, que con la comedia posterior surgieron primero las obras de intriga con caracteres y enredos totalmente inventados, y la comedia, que en un comienzo había vivido en el éter de la libertad pública, descendió a la esfera de las costumbres y encuentros domésticos.

No menciono nada de la comedia de los romanos porque nunca tuvo el carácter público de las griegas y en los tiempos civilizados sólo vivió de los fragmentos de la comedia nueva y media de los griegos. Además hago la siguiente observa-
718 ción: la forma de la comedia antigua era análoga a la de la tragedia, sólo que, con el último grado de la comedia nueva, desapareció también el coro.

SOBRE LA POESÍA DRAMÁTICA MODERNA

Paso ahora a describir la tragedia y la comedia de los modernos. Para no hundirme en este vasto mar trataré de llamar la atención sobre los pocos y más importantes puntos de *distinción* del drama moderno con el antiguo, de su *coincidencia* y sus particularidades, y pondré a la base de todas estas referencias la intuición precisa de lo que hemos de reconocer como manifestaciones supremas en la tragedia y la comedia modernas.

En relación con los puntos principales me referiré preferentemente a *Shakespeare.*

Ante todo tenemos que iniciar esta consideración diciendo que la *mezcla de los opuestos*, sobre todo de lo trágico y lo cómico, se encuentra como principio a la base del drama moderno. Para comprender el significado de esta mezcla me serviré de la siguiente reflexión. Lo trágico y lo cómico podrían representarse en el estado de perfección, de indiferencia no abolida, pero entonces la poesía no aparecería ni como trágica ni como cómica; sería un género completamente distinto, sería poesía épica. En la poesía épica esos dos elementos que en el drama se separan luchando entre sí no están reunidos porque ni siquiera están separados aún. La mezcla de los dos elementos de manera tal que parecen no haber estado nunca separados no puede constituir entonces la peculiaridad de la tragedia moderna. Es más bien una mezcla en que ambos se distinguen nítidamente y de un modo tal que el poeta se muestra igualmente maestro en ambos, como el Shakespeare que concentra la fuerza dramática en torno a los dos polos y el Shakespeare *conmovedor* que aparece en *Falstaff* y en *Macbeth*.

No obstante, podemos considerar esta mezcla de elementos opuestos como una tendencia regresiva del drama moderno a la epopeya, sin llegar
719 por ello a ser epopeya; así como, al contrario, en la epopeya la poesía tiende a lo dramático a través de la novela y suprime por ambos lados la limitación pura del arte superior.

Para esta *mezcla* es necesario que lo trágico y lo cómico no sólo se ofrezcan al poeta en conjunto sino también en sus matices, como a Sha-

kespeare, quien en lo cómico es a la vez delicado, audaz y gracioso, como en *Hamlet*, y rudo, sin caer nunca en lo bajo (como en las piezas de *Falstaff*); en cambio, en lo trágico es desgarrador (como en *Lear*), amenazante (como en *Macbeth*), tierno, conmovedor y consolador, como en *Romeo y Julieta* y en varias obras mixtas.

Considerando ahora la materia de la tragedia moderna, ésta ha de tener, por lo menos en su manifestación perfecta, una dignidad mitológica; por tanto, no había más que tres fuentes posibles para surtirse. Los mitos aislados, que, como los de la tragedia griega, no se habían reunido en un todo épico y quedaban fuera del gran círculo de la epopeya universal y que se expresaban en el mundo moderno en los *cuentos*. La historia fabulosa o poética podía ser otra fuente. La tercera, el mito religioso, las leyendas, la hagiografía. Shakespeare se surtió de las dos primeras, puesto que la tercera fuente no ofrecía ninguna materia adecuada a su tiempo y a su nación. De la tercera se surtieron preferentemente los españoles, y entre ellos Calderón. Así pues, Shakespeare encontró su materia hecha. En este sentido no fue un *creador*; pero por el modo de emplearla, de ordenarla y animarla se mostró en *su* esfera semejante a los antiguos y como el artista más sabio. Ya se ha observado y está admitido que Shakespeare se atenía estrictamente a la materia dada, sobre todo la de los cuentos, que recogía la menor circunstancia y la aprovechaba (un procedimiento que quizás muchas veces podría ilustrar lo aparentemente inescrutable en muchas de sus composiciones), y que trataba de modificar lo menos posible la materia dada.

También en esto sc parece a los antiguos,
720 menos a Eurípides, quien, como poeta más frívolo, deforma arbitrariamente los mitos.

La próxima investigación se pregunta hasta qué punto se realiza o no la *esencia* de la tragedia antigua en la moderna. ¿Existe en la tragedia moderna un verdadero destino, a saber, ese destino superior que apresa la libertad en ella misma?

Como ya se observó, Aristóteles menciona como caso trágico superior aquel en que un hombre justo comete un crimen por *error*; a esto hay que agregar que este error está dispuesto por la necesidad o por los dioses, a veces incluso en *contra* de la libertad misma. Este último caso resulta imposiblc según los conceptos de la religión cristiana en general. Todos los poderes que socavan la voluntad y que disponen no sólo la desgracia sino el *mal* son poderes malvados, infernales.

En la misma religión en que es posible que un error dispuesto por designio divino sea causa de desgracias y de crímenes, también tendría que existir la posibilidad de una reconciliación correspondiente. En efecto, ésta está dada en el catolicismo, que por naturaleza instituye una mezcla de lo sagrado y lo profano, los pecados, para probar en su reconciliación la fuerza de la gracia. Con esto, en el catolicismo se daba la posibilidad de un destino, si bien distinto al de los antiguos, pero *verdaderamente* trágico.

Shakespeare era protestante y para él esta posibilidad no estaba abierta. Por tanto, si en él existe un hado, sólo puede ser de doble manera. Aunque la desgracia sea provocada por la seducción de poderes malvados e infernales, según los con-

ceptos cristianos no son invencibles y se los puede *y debe* resistir. La necesidad de su influjo, en la medida en que tiene lugar, recae finalmente en el carácter o en el sujeto. Y así ocurre en Shakespeare. En lugar del destino de los antiguos en él se encuentra el carácter, pero pone en éste un hado tan poderoso que ya no puede ser considerado como libertad sino que se presenta como necesidad insuperable.

Una infernal fantasmagoría lleva a Macbeth al
721 asesinato, pero en esto no hay una necesidad objetiva del hecho. Banquo no se deja engañar por la voz de las brujas, pero Macbeth sí. Por consiguiente, es el carácter el que decide.

La denuncia pueril de un anciano se presenta en *Lear* como un intrincado oráculo délfico, y la dulce Desdémona tuvo que sucumbir al color sombrío que está emparejado con los celos.

Por la misma razón que Shakespeare tuvo que colocar la necesidad del crimen en el *carácter*, hubo de admitir con validez rigurosa el caso *rechazado* por Aristóteles del criminal que se precipita desde la felicidad en la desdicha. En lugar del destino propiamente dicho tiene la *Némesis*, pero la tiene en todas sus figuras, donde las atrocidades se dominan con atrocidades, una ola sangrienta impulsa a la otra y siempre se cumple la maldición de los malditos, como en la historia inglesa de la guerra de la Rosa roja y la Rosa blanca. *Tiene*, entonces, que aparecer como bárbaro, porque se propone representar la máxima barbarie, hasta la cruel matanza entre familias, donde parece terminar todo arte y se introduce una ruda fuerza natural, como se dice en *Lear*: «Si los tigres del bosque o los monstruos del lago

salieran de su abulia, obrarían de esa manera.» No obstante, cabe encontrar aquí rasgos donde la gracia del arte se transmite bajo las *Furias*, que no siempre aparecen personalmente. *Así* es el lamento de amor de Margarita inclinada sobre el amado usurpado y culpable, y su despedida de él.

Shakespeare concluye la serie con *Ricardo III*, al que hace llegar a su meta con ingente energía hasta que cae desde la cima en el abismo de la desesperación y en el tumulto de la batalla que termina por perderlo, para exclamar desesperado:

¡Un caballo, un caballo, toda Inglaterra por un caballo!

En *Macbeth* la venganza se infiltra paso a paso en el noble criminal engañado por la ambición y de tal modo que, seducido por ilusiones infernales, la cree lejos aún.

En *Julio César* existe una Némesis más suave,
722 la más delicada de todas. Bruto no sucumbe tanto por poderes vengativos como por la propia indulgencia de su espíritu más bello y delicado que, según la acción, lo hizo tomar medidas erróneas. Había sacrificado sus acciones a la virtud, pues creía que así debía hacerlo, y de ese modo se sacrificó a sí mismo.

Por tanto, la diferencia entre esta Némesis y el verdadero *destino* es muy importante. Ella procede del mundo real y se encuentra en la *realidad*; es la Némesis la que también impera en la historia, y en *ésta* la ha encontrado Shakespeare, junto con toda su materia. Lo que la atrae es la *libertad* en lucha *con la libertad*; es *sucesión*, y la venganza no se identifica directamente con el crimen.

En el ciclo de las representaciones griegas dominaba asimismo una Némesis, pero aquí la necesidad se limitaba y se castigaba inmediatamente por la necesidad, y cada situación en sí era una acción cerrada.

Desde un comienzo todos los mitos trágicos de los griegos pertenecían ya al arte y estaban caracterizados por un trato constante entre los dioses y los hombres, así como con el destino, y por consiguiente también por el concepto de un influjo irresistible. Quizás también el *azar* desempeñe un papel en la obra más impenetrable de Shakespeare (*Hamlet*), si bien Shakespeare lo ha reconocido incluso *con* todas sus consecuencias y por eso procede deliberadamente y alcanza su mayor comprensión.

Si, según esto, queremos expresar en una sola palabra lo que es Shakespeare en relación con la grandeza de la tragedia antigua, tendremos que llamarlo el más grande creador de *caracteres*. Esa belleza elevada que actúa en el destino no puede presentarla, por así decirlo, purificada y transfigurada, confluyendo con la bondad moral, ni tampoco puede presentar la belleza que se representa de modo tal que aparece en el *todo* y que la totalidad de cada obra lleva su imagen. *Conoce* la belleza suprema sólo como carácter aislado. No ha podido subordinarle todo porque, al ser *moderno*, no capta lo eterno en la limitación sino en lo ilimitado, está demasiado expandido
723 en la universalidad. Los antiguos tenían una universalidad concentrada, la totalidad no estaba en la pluralidad sino en la unidad.

No hay *nada* en el hombre que no haya tocado Shakespeare, pero lo trata aisladamente, mien-

tras que los griegos lo trataban en la totalidad. Los elementos de la naturaleza humana, desde los superiores hasta los inferiores, se encuentran dispersos en él: conoce *todo*, toda pasión, todo ánimo, la juventud y la vejez, el rey y el pastor. Con la serie de sus obras se podría crear de nuevo el mundo perdido. Sólo que la lira antigua atraía el mundo entero con *cuatro* sonidos; el nuevo instrumento tiene mil cuerdas, divide la armonía del universo para crearlo y, por eso, es menos consolador para el alma. La estricta belleza, que lo alivia todo, sólo puede existir en lo sencillo.

De acuerdo con la naturaleza del principio romántico, la comedia moderna no representa la acción puramente como acción, aislada y en la limitación plástica del drama antiguo, sino que al mismo tiempo ofrece todo su acompañamiento. Sólo Shakespeare ha dado a su tragedia la plenitud más compacta y la expresividad en todas sus partes, también en el sentido de la extensión, pero sin una abundancia arbitraria sino con la apariencia de la riqueza de la naturaleza misma, concebida con necesidad artística. La intención del *conjunto* queda clara y llega a una profundidad insondable en la que pueden absorberse todas las visiones.

De suyo se sigue que con esta clase de universalidad Shakespeare no tiene un mundo limitado, y —en la medida en que el mundo ideal es un mundo restringido y cerrado— tampoco tiene un mundo ideal, y ni siquiera el mundo directamente opuesto al ideal, el mundo convencional, con el que el lastimoso gusto de los franceses sustituye el mundo ideal.

En consecuencia, Shakespeare nunca representa un mundo ideal ni un mundo convencional

sino siempre el mundo *real*. Lo ideal consiste
724 para él en la estructura de sus obras. Además, se traslada con la mayor facilidad a cualquier nación y tiempo como si fueran los suyos, es decir, pinta el *conjunto* despreocupándose de los rasgos menos significativos.

Shakespeare sabía todo: lo que los hombres emprenden, cómo y dónde pueden realizarlo; de ahí que esté familiarizado con todo, nada le resulta extraño o misterioso. Observa una costumbre muy superior a la de los hábitos y los tiempos. El estilo de sus obras está construido según el objeto y cambia (no sólo cronológicamente) hasta la dureza, la blandura, la regularidad, la independencia de los versos, la brevedad y la ruptura o extensión de los períodos.

Por mencionar lo restante sin detenernos en sus modificaciones necesarias, que surgen forzosamente de las diferencias ya señaladas, como el abandono de las tres unidades, la subdivisión del conjunto en actos, etc., respecto a la conformación exterior de la tragedia moderna, la *mezcla* de prosa y discurso rítmico en el drama moderno sólo es la expresión externa de su naturaleza interior mixta, épico-dramática, y el uso *alternado* de la prosa era necesario para la extensión de la plenitud dramática a personajes secundarios, por no hablar de los llamados dramas burgueses u otros inferiores, donde los personajes se expresan con justa razón en prosa. Por lo demás, Shakespeare se ha mostrado como un artista reflexivo en esta mezcla y en la observación de lo correcto respecto a la lengua, no sólo en el detalle sino en relación con el todo de cada obra. Así, en *Hamlet* la estructura del período

es confusa, cortada, lúgubre como el héroe. En las obras históricas de la Inglaterra antigua y moderna y de Roma predomina un tono falto de pureza y esmero. En las obras romanas casi no se encuentra rima, mientras que en las inglesas, incluso en las de la historia más antigua, se encuentran muchas y muy pintorescas.

Todos los defectos, errores y hasta la crudeza
725 que se le atribuye a Shakespeare no existen en su mayoría y sólo son considerados como tales por un gusto estrecho y débil. Para nadie es más desconocido en su verdadera grandeza que para sus propios compatriotas y para los comentadores y admiradores *ingleses*. Siempre se atienen a las representaciones aisladas de la pasión, de un carácter, a la psicología, a escenas, a palabras, sin un sentido del conjunto y del arte. Si se echa un vistazo a los comentadores ingleses, dice Tieck con acierto, es como si, al viajar por una región hermosa, se pasara por una posada ante la cual discuten paisanos borrachos.

La idea de que Shakespeare sólo ha compuesto por una feliz inspiración y con grandeza inconsciente es un error muy común y ha sido la leyenda de una época totalmente deformada que empezó en Inglaterra con Pope. Por supuesto, también los alemanes lo desconocieron con frecuencia, no sólo cuando lo conocían a través de una traducción deforme, sino porque la fe en el arte había decaído en general.

Los poemas juveniles de Shakespeare, los sonetos, *Adonis*, *Lucrecia*, revelan una naturaleza sumamente amable y un sentimiento muy *íntimo*, *subjetivo*, y no un genio inconsciente del *Sturm und Drang*. Más tarde Shakespeare vivió

totalmente para el mundo, tanto como se lo permitía su ambiente, hasta que empezó a proyectar su existencia a un mundo ilimitado y a constatarlo en una serie de obras de arte que realmente presentan toda la infinitud del arte y de la naturaleza.

Shakespeare es tan inabarcable en su genio que fácilmente se lo podría tomar por un nombre colectivo, como a Homero, y sus obras podrían ser atribuidas a distintos autores, como de hecho ya ha ocurrido. (En este caso el individuo es colectivo, como las obras entre los antiguos.)

No podríamos dejar de ver el arte de Shakespeare con una especie de desconsuelo si tuviéramos que admitirlo incondicionalmente como cumbre del arte romántico en el drama, ya que ante todo hay que reconocerle la barbarie para encontrarlo grande, e incluso divino, dentro de él. En su falta de limitación, Shakespeare no puede ser comparado con ninguno de los trágicos antiguos, pero podemos esperar que advenga un Sófocles del mundo diferenciado, por así decir-
726 lo, una reconciliación en el arte *pecador.* La posibilidad de que se cumpla satisfactoriamente esta esperanza parece vislumbrarse, al menos por un lado hasta ahora menos conocido.

España ha producido el espíritu que, si bien por su materia y su objeto ya se ha convertido en un pasado para nosotros, es eterno por la forma y el arte y presenta ya alcanzado y materializado lo que la teoría sólo parecía poder pronosticar como misión del arte futuro. Me refiero a *Calderón*, y hablo de él basándome en una única tragedia que conozco del mismo modo que una sola obra de Sófocles deja entrever todo su espí-

ritu. Está en el *Teatro Español*, traducido por A. W. Schlegel, quien ha agregado a su gran mérito de haber ofrecido la primera traducción legítima de Shakespeare el de publicar a Calderón en lengua alemana. Por tanto, todo lo que puedo decir sobre Calderón se refiere exclusivamente a esta obra. Sería audaz formarse a partir de ella un juicio sobre todo el arte de este gran espíritu, pero lo que se ve claramente en ella es lo siguiente[31].

A primera vista, se podría estar tentado de llamar a Calderón el Shakespeare meridional, quizás el Shakespeare católico, pero hay algo más que distingue a ambos poetas. Lo primero y, por así decirlo, la base de todo el edificio de su arte es evidentemente lo que le ha dado la religión católica, a cuyas intuiciones del universo y del orden divino de las cosas pertenece esencialmente la existencia del *pecado* y del pecador, para que con ellos Dios demuestre su clemencia por intermedio de la iglesia. Con esto se introduce una necesidad universal del pecado, y en la obra citada de Calderón todo el destino se desarrolla por una especie de designio divino. Eusebio, el héroe de la tragedia, es el hijo ignorado y no reconocido de un tal Curcio, cuya hija Julia nació de la misma madre al mismo tiempo que él en el monte bajo una cruz milagrosa, después de que el padre había intentado matar a la madre en ese
727 mismo lugar por injustas sospechas. Por un milagro de la cruz la madre es llevada desde el bos-

[31] Se refiere al drama religioso *La devoción de la cruz. (N. de la T.)*

que a su casa, donde Curcio, que regresa del monte creyendo haberla matado, la encuentra viva con su dulce hija Julia. El niño Eusebio había quedado junto a la cruz y cayó en manos de un buen hombre que lo crió; la madre recuerda sólo vagamente haber tenido dos hijos. Éste es el fondo de la historia, que en la tragedia misma sólo se presenta históricamente, en la primera síntesis con la que todo está dado.

Eusebio, quien no conoce al padre ni a la hermana (pues mientras tanto muere la madre) ama a Julia; de aquí se origina el destino de ambos. Este destino y las desdichas consiguientes de los dos se remiten a la voluntad *divina*, que quiso que Eusebio permaneciera junto a la cruz después del nacimiento. Al mismo tiempo, se introduce el destino de que la culpa de los padres se venga en los hijos hasta la tercera y cuarta generación, no propio en exclusiva de la religión cristiana (pues también la estirpe de Edipo es perseguida por la maldición del padre, y la de los Pelópidas por las atrocidades de los antepasados), pero que indudablemente también rige en ella, y de esta manera se exime al héroe de la culpa en cuanto subjetiva y se la remite a la necesidad.

La primera consecuencia de su amor por Julia es que Lisardo, un hermano mayor, exige satisfacción por parte de Eusebio, pues él, sin nombre y sin padres, ha osado entablar una relación amorosa con Julia. Lisardo es abatido; éste es el inicio de la tragedia, cuyo primer desarrollo, después de algunos episodios intermedios, es que Julia ingresa en el convento, pero Eusebio, que quiere vengar su interminable padecimiento con crímenes sin fin, se hace capitán de un grupo

de bandoleros. En medio de esta perdición el cielo le envía al futuro salvador de su alma, al obispo Alberto de Trento, al que salva la vida y quien en agradecimiento le promete estar cerca cuando se encuentre en trance de muerte para escuchar su confesión.

Eusebio y Julia están ambos bajo la protección especial de la cruz milagrosa, cuya imagen llevan marcada desde el nacimiento en el pecho.
728 Eusebio conoce el efecto de esta señal y la devoción de la cruz que ya lo salvó de los peligros más brutales. También ahora este signo determina el destino de ambos. Eusebio penetra de noche en el convento a través de los claustros hasta la celda de Julia; pero de pronto lo vemos aterrado ante ella, preso de un miedo que Julia no comprende, huir y saltar por encima de las paredes del convento donde lo esperan sus compañeros. Es la señal de la cruz que descubrió en su pecho, igual a la que él tiene, lo que los separa y lo que salva a Julia de la culpa de incesto y de romper los votos. Pero la misma marca impulsa a Julia a otro destino. El espanto con el que Eusebio sale a toda prisa hace que deje la escala, Julia lo sigue, confusa por la pasión indigna, y desciende. A cierta distancia su conciencia despierta, quiere regresar, pero mientras tanto los compañeros de Eusebio han retirado la escala; y ahora, empujada al ancho mundo en su hábito de monja, también la tierna Julia sigue el camino de Eusebio vengando su sufrimiento y su desesperación con múltiples asesinatos y delitos hasta que, después de una serie de hechos semejantes, se encuentra por fin con Eusebio. Mientras tanto Curcio se pone en marcha contra los bandoleros; en una

lucha general, fluctuante aquí y allá, en que Julia, vestida de hombre, defiende a su amado, éste es herido mortalmente. Casi muerto llama al obispo Alberto, que, como por designio divino, está en el camino y escucha su confesión, después de lo cual muere tranquilo. También esto ocurre en ese paraje solitario del monte frente al crucifijo que amparó su nacimiento, decidió su destino y ahora también beatifica su fin. Curcio, testigo de lo sucedido, reconoce el lugar, reconoce a Eusebio como su hijo y a Julia en su disfraz; ella le confiesa su corta carrera desde la fuga del convento marcada por asesinatos y atrocidades. El padre bendice al hijo, pero a ella la maldice y quiere destruirla, cuando ella abraza la cruz y, prometiendo expiar su culpa en el convento, pide ayuda, ante lo cual la cruz se eleva y la lleva al cielo.

Éste es el breve contenido de esta tragedia en
729 que, como resulta evidente, la mayor parte sucede por designio superior y está determinada por un destino cristiano, según el cual tienen que existir pecadores para que por ellos se revele el poder de la gracia divina. Esto decide sobre lo *esencial* de esta tragedia, que no necesita ni de poderes infernales para la tentación ni de la Némesis meramente externa para el castigo.

Por tanto, si en Shakespeare propiamente admiramos sólo el *entendimiento* infinito que, por ser infinito, aparece como razón, en Calderón tenemos que reconocer la razón. No son situaciones puramente reales en que un entendimiento insondable proyecta el reflejo de un mundo absoluto; son situaciones absolutas, es el mundo absoluto mismo.

A pesar de que los rasgos de los caracteres de Calderón sean grandiosos y estén detallados con una agudeza y seguridad extraordinaria, él no necesita tanto de la caracterización porque tiene un verdadero destino.

No obstante, en lo que se refiere a la forma interna de la composición, tenemos que destacar igualmente a Calderón. Consideremos la obra mencionada bajo la escala suprema, aquella según la cual la intención del artista ha pasado a la obra misma, se ha identificado plenamente con ella y, precisamente por esta cognoscibilidad absoluta, vuelve a hacerse irreconocible, en este sentido Calderón es comparable sólo con Sófocles.

En Shakespeare la objetivación y la incognoscibilidad de la intención como tal se basa sólo en la insondabilidad; Calderón es totalmente diáfano, se ve hasta el fondo de su intención, más aún, no pocas veces la pronuncia, como a menudo hace Sófocles, y no obstante está tan fundida con el objeto que ya no aparece *como* intención y está representada como el tejido más perfecto en un cristal, pero irreconocible. Esta suprema y absoluta discreción, esta indiferencia última de intención y necesidad sólo fue alcanzada entre los modernos de este modo por Calderón. Para esta diafanidad es necesario que lo superfluo del acompañamiento no esté tan elaborado como en Shakespeare. Toda la forma está más concentrada y, por un lado, aunque las partes cómicas subsistan aquí junto a las trágicas, no tienen gran peso como en Sha-
730 kespeare y, por otro lado, están fundidas indisolublemente en un solo haz con las partes trágicas.

Sería un gran error si se esperara en la obra de Calderón una representación piadosa y santa,

como por ignorancia suele pensar la mayoría semejante obra; no hay una Genoveva donde el catolicismo se haya tomado piadosamente con intención y empañado al grado máximo, más bien hay una serenidad totalmente poética e inextinguible; todo es profano, en el estilo superior, excepto el arte mismo, que se muestra verdaderamente sagrado.

La construcción del conjunto es más racional, en una medida en que probablemente no se le habría atribuido a la poesía moderna, si se abstrajera su carácter sólo a partir de Shakespeare. Calderón recogió los principios dispersos del género romántico en una unidad más rigurosa que se aproxima a la belleza verdadera. Sin observar las antiguas reglas concentró la acción; su drama es más dramático y por tanto más puro. Dentro de esta forma, en él siempre hay una configuración pura junto al máximo colorido, de modo que tanto en general como en el detalle, hasta en la elección del metro, la forma y la materia se compenetran íntimamente. La motivación no está descuidada, pero no pasa a primer plano, es parte integrante de la organización del todo, del que no se puede quitar ni agregar nada. En conjunto, siempre está basada en el destino, aunque en particular pucde presentarse: *a*) como *azar*, como cuando Julia ya no encuentra la escala; *b*) como *moral*, porque la inquietud despertada en su corazón la impulsa al crimen; pero también de forma totalmente *absoluta* en la aparición y reaparición del sacerdote.

Por último, la ventaja que tiene Calderón gracias al mundo superior en que se basa su poesía es que la reconciliación está preparada directamente junto con el pecado, y la necesidad junto

con la diferencia. Trata los milagros de su religión como una mitología irrevocable, y la fe en ellos como divinidad invencible de la convicción.
731 Gracias a ella se salvan Eusebio y Julia, y la reconciliación con Eusebio que hace pronunciar al padre con sencillez auténticamente antigua las palabras:

¡Ay hijo del alma mía!
No fue desdichado, no,
Quien en su trágica muerte
Tantas glorias mereció,

esta reconciliacón es consoladora, como el final de Edipo o la suerte última de Antígona.

***

En el paso desde la tragedia de los modernos a la comedia lo más acertado es, sin duda, mencionar el más grande de los poemas de los alemanes, el *Fausto* de Goethe. Pero es difícil fundamentar de modo convincente el juicio sobre el espíritu del conjunto con lo que poseemos de él. Podría parecer chocante a la opinión corriente la afirmación de que este poema es por su intención mucho más aristofanesco que trágico.

Por eso, me es suficiente indicar el punto de vista más general sobre este poema, en la medida en que creo comprenderlo.

No sólo existe un destino para la acción; también frente al *saber* del individuo como individuo está el en-sí del universo y de la naturaleza como necesidad insuperable. El sujeto no puede gozar como sujeto de lo infinito como infinito, lo cual, a

pesar de todo, es una tendencia necesaria del sujeto. En consecuencia, hay aquí una eterna contradicción. Es, por así decirlo, una potencia más ideal del destino, que en este caso se encuentra no tanto en oposición y en lucha con el sujeto como con la acción. La armonía suprimida puede expresarse aquí desde dos perspectivas y el conflicto puede buscar una doble salida. El punto de partida es la insaciable sed de ver el interior de las cosas y de disfrutar como sujeto, y la primera dirección es la de calmar con exaltación el apetito insaciable al margen de la meta y de la medida de la razón, tal
732 y como está expresado en un pasaje de Fausto:

> Desprecia sólo la razón y la ciencia
> Del hombre la fuerza suprema,
> Deja sólo en obras deslumbrantes y mágicas
> Que te afiance el espíritu de la mentira,
> Y te poseeré incondicionalmente.

La otra salida de la aspiración insatisfecha del espíritu es la de arrojarse al mundo, de soportar el dolor terrenal, la felicidad terrenal. También en este sentido la salida está resuelta; en efecto, también aquí es eternamente imposible participar como finito de lo infinito, lo cual está expresado en las palabras:

> A él dio el destino un espíritu
> Que indomable avanza cada vez más,
> Y cuya aspiración precipitada
> Descuida las alegrías de la tierra.
> Al que arrastró por la vida salvaje,
> A través de la superficial falta de sentido,
> Y para su insaciabilidad,
> Debe la comida y la bebida menearse ante
> [sus labios ansiosos,
> En vano buscará alivio.

En el *Fausto* de Goethe están representadas, o más bien directamente unidas, estas dos direcciones de tal modo que una surge de la otra.

Por lo dramático, la preponderancia tuvo que ser puesta en la otra dirección, la del encuentro de semejante espíritu con el mundo. Hasta donde abarcamos el poema, reconocemos claramente que el *Fausto* tiene que llegar en esta dirección a lo trágico superior.

Pero la disposición serena del conjunto ya en el primer esbozo, la verdad de la aspiración mal dirigida, la legitimidad del ansia a la vida superior, permite esperar que el conflicto se *resolverá* en una instancia superior, y Fausto, elevado a esferas superiores, será perfecto.

Por extraño que pueda parecer, en este sentido el poema tiene un significado verdaderamente dantesco, a pesar de ser mucho más comedia
733 y más divino en el sentido poético que la obra de Dante.

Como consecuencia necesaria, la vida desenfrenada a la que se arroja Fausto se convierte en infierno. Según la serena intención del conjunto, la primera purificación de los suplicios del saber y de la falsa imaginación tendrá que consistir en una iniciación en los principios diabólicos como fundamentación personal de la visión reflexiva del mundo, así como su perfeccionamiento habrá de consistir en que vea lo esencial y aprenda a disfrutarlo por la elevación sobre sí mismo y a través de lo inesencial.

Lo poco que se sabe, o más bien que se presiente, sobre la naturaleza del poema prueba, en parte, que es una obra totalmente original en todo sentido, sólo comparable consigo misma, apo-

yada en sí misma. El tipo de destino es *único* y se lo podría llamar una creación nueva, si no se ofreciera hasta cierto punto al estilo alemán y no estuviera representado originariamente por el personaje mitológico de Fausto.

Por este conflicto peculiar que se inicia en el saber, el poema adquirió una vertiente científica, de modo que, si cualquier poema puede llamarse filosófico, este predicado tiene que ser aplicado exclusivamente al *Fausto* de Goethe. El magnífico espíritu que reúne a la fuerza del extraordinario poeta la profundidad del filósofo ha abierto con este poema una fuente eternamente fresca de la ciencia que bastó para rejuvenecer la ciencia en esa época, para extender la frescura de una vida nueva sobre ella. Quien quiera penetrar en el verdadero santuario de la naturaleza que se aproxime a estos sonidos de un mundo superior y aspire en la temprana juventud la fuerza que emana como en densos rayos de luz de este poema y que conmueve al mundo en lo más íntimo.

***

Podría denominarse al *Fausto* de Goethe comedia moderna de estilo superior, formada con toda la materia de la época. Igual que la tragedia vive en el éter de la moral pública, la comedia vive en la atmósfera de la libertad pública. Con el mun-
734 do moderno desapareció la vida pública; el Estado fue desplazado por la iglesia, así como en general lo real por lo ideal. Sólo en la iglesia existía aún una vida colectiva; la comedia sólo podía desarrollarse a partir de ella, de sus usos, sus festividades, acciones públicas, y también de su mito-

logía. Por eso, las primeras comedias fueron representaciones de la historia bíblica, en las cuales el diablo hacía generalmente el papel de personaje cómico y que en España, probablemente su primera patria, donde se conservaron hasta el siglo pasado, se llamaron *autos sacramentales*. En esta clase de comedia se basó la musa de Calderón, que es tan grande en la comedia como en la tragedia, y que vivió casi exclusivamente en esta materia. Una segunda especie se formó a partir de la primera, las comedias de santos, siendo muy pocas las que no se pusieron en escena. Calderón es también un maestro en esta especie. En España las obras pastoriles realizaron el primer paso de este mundo ideal al común y real, y puede decirse que Shakespeare, privado por su nacimiento y por la época de ese suelo superior, creó un mundo romántico totalmente propio para la comedia, en cierto modo, también un mundo pastoril, aunque con colores más fuertes, con más vigor y plenitud. También en este caso el individuo tuvo que introducirse en el medio y crear el mundo que no le había sido dado. ¿Puede haber algo más peculiar y alejado de lo convencional que el mundo en *Como gustéis* y *Lo que ella quiere,* etc.? En una obra, la *Comedia de las equivocaciones*, Shakespeare ha tratado un tema antiguo, pero potenciado y con mayor complicación de la intriga. Igual que Shakespeare, también Calderón, cuando inventa la materia de su comedia, acepta como base un mundo romántico, sólo que tenía la ventaja sobre Shakespeare de la nación y de la realidad, pues en la época de Calderón todavía existía en España alguna clase de vida pública —por lo menos en lo romántico— y sus héroes, por román-

ticos que puedan parecer por su aspecto, a la vez tenían de fondo las costumbres de la época y la vida del mundo contemporáneo.

Los franceses, que pusieron por primera vez
735 en la tragedia un mundo ideal invertido —convencional—, en lugar del mundo ideal al que no pueden elevarse, han hecho lo mismo en la comedia, y su influencia propiamente ha desplazado a la verdadera comedia absoluta, la que se basa en algo público. No es que los españoles no hubieran conocido, aparte de las comedias de carácter, las comedias de intrigas, ya que más bien han sido sus propios creadores, pero éstas se basan en una vida romántica. Las de los franceses se basan en la vida social común o vida doméstica, y también son los inventores de la comedia lacrimógena. En Alemania, además de los primeros intentos verdaderos y crudos de una comedia surgida de la religión, de lo cual son ejemplo muchas comedias de Hans Sachs, donde la religión se trata sin burla, aunque sí en forma paradójica, y los mitos bíblicos se consideran cómicamente, después de esos primeros intentos y después de que el protestantismo hubiera perjudicado el carácter público de la vida religiosa, prácticamente se ha vivido sólo de la rapiña extranjera, y el único invento propio de los alemanes en conjunto es el de haber llegado al detalle en el tono más profundo del aburguesamiento y la domesticidad en poesías familiares, y en la comedia ordinaria el de haber descendido con la mayor naturalidad a la bajeza de los conceptos morales dominantes y de la infame generosidad, y para deshonra del teatro alemán no hay quizás más consuelo que el de que otras

naciones hayan agarrado con avidez este desecho alemán.

***

Después de haber alcanzado en el drama la totalidad suprema en sus dos formas, el arte discursivo sólo puede aspirar a retornar al arte figurativo, pero no a seguir desarrollándose.

La poesía retorna a la música en el canto, a la pintura en el baile (en parte en la medida en que es ballet, en parte en cuanto que es pantomima), a la verdadera plástica en el arte dramático, que es una plástica viviente.

Como ya se ha dicho, estas artes surgen por una tendencia regresiva de las artes discursivas a las figurativas y constituyen una esfera propia de artes
736 secundarias que creo sólo tener que *mencionar* en el círculo de *nuestra* construcción porque, en tanto artes compuestas, sus leyes fluyen de las leyes de las artes que las componen y lo que sobre ellas no puede conocerse de esta manera sólo se basa en reglas empírico-técnicas, que se excluyen por sí mismas de nuestra construcción.

Quiero observar aún que la composición más perfecta de todas las artes, la reunión de poesía y música por el canto, de poesía y pintura por la danza, es sintetizada a su vez en la manifestación teatral más compleja que fue el drama en la antigüedad, de la que sólo nos ha quedado una caricatura, la *ópera*, que, con un estilo más elevado y noble por parte de la poesía así como de las demás artes concurrentes, podría conducirnos de nuevo a la representación del antiguo drama combinado con música y canto.

Música, canto, danza y todas las clases del drama viven sólo en la vida pública y se unen en ella. Donde desaparece esa vida, en lugar del drama real y exterior en que participa en todas sus formas el pueblo entero como totalidad política o ética, sólo un drama interior ideal puede reunir al pueblo. Este drama ideal es el servicio religioso, la única forma de acción *verdaderamente* pública que ha conservado la época moderna, aunque haya sido muy reducida y limitada posteriormente.

ANEXO

LECCIONES SOBRE EL MÉTODO DE LOS ESTUDIOS ACADÉMICOS

LECCIÓN CATORCE

Sobre la ciencia del arte en relación con los estudios académicos

V, 344 En primer lugar, la ciencia del arte puede significar la construcción histórica de la misma. En este sentido necesariamente exige como condición externa la intuición directa de los testimonios existentes. Y, como ésta es en general posible respecto a las obras literarias, la ciencia del arte, en la relación indicada, también figura expresamente entre las materias de la disertación universitaria bajo el nombre de filología. No obstante, en las Universidades rara vez se enseña la filología en el sentido antes definido, lo que no es de

extrañar, puesto que ella misma es un arte como la poesía y no se nace menos filólogo que poeta.

En consecuencia, en las Universidades tampoco hay que buscar la idea de una construcción histórica de las obras de arte plástico, ya que están privadas de su intuición directa y, en el caso de que alguna vez se trate de dar una enseñanza semejante, honrosamente y con ayuda de una rica biblioteca, ésta se limita naturalmente al conocimiento meramente erudito de la historia del arte.

Las Universidades no son escuelas de bellas artes. Por tanto, no se puede enseñar en ellas la ciencia del arte con un propósito práctico o técnico.

Así pues, queda entonces sólo la ciencia totalmente especulativa, que no se propondría desarrollar la intuición empírica del arte sino su intui-
345 ción intelectual. Pero justamente esto supone una construcción filosófica del arte, contra la cual se alzan dudas considerables tanto del lado de la filosofía como del arte.

Ante todo, si el filósofo, cuya intuición intelectual debe estar exclusivamente dirigida hacia la verdad, abordable sólo para el espíritu y oculta e inaccesible para los sentidos, debiese ocuparse de la ciencia del arte, cuyo único propósito es la producción de la bella apariencia, y éste sólo mostrase imitaciones engañosas o fuese totalmente sensible, como le parece a la mayoría de los hombres, que lo reducen a excitación de los sentidos, distracción o descanso del espíritu fatigado por ocupaciones más serias, o a emoción agradable, que tiene como única ventaja la de producirse por un medio más delicado, entonces no podría merecer para el juicio del filósofo más que la consi-

deración de un efecto del impulso sensible, sólo que con el abyecto estigma de la corrupción y de la civilización. De acuerdo con esta representación del arte, la filosofía sólo podría separarse de la sensibilidad relajada que se complace en él por la absoluta condenación del mismo.

Pero yo me refiero a un arte más sagrado, a ese arte que, según expresiones de los antiguos, es un instrumento de los dioses, revelador de misterios divinos, manifestación de las ideas, de la belleza ingénita, cuyo rayo inmaculado sólo ilumina interiormente las almas puras y cuya figura permanece tan oculta e inaccesible a los ojos sensibles como la de la verdad misma. El filósofo no puede ocuparse de nada de lo que el sentido común llama arte: para él el arte es una manifestación necesaria que surge directamente de lo absoluto y que es real sólo en la medida en que puede exponerse y demostrarse como tal.

«Pero ¿acaso el divino Platón no ha condenado en su *República* las artes imitativas, no ha desterrado a los poetas de su Estado ideal, no sólo por considerarlos elementos inútiles sino corruptores, y acaso existe alguna autoridad que demues-
346 tre mejor la incompatibilidad de la poesía y la filosofía que este juicio del rey de los filósofos?»

Es esencial reconocer el punto de vista particular desde el que Platón expresa ese juicio sobre los poetas, pues si ha habido algún filósofo que ha observado la distinción de puntos de vista, ha sido éste, y sin esa distinción, aquí como en todas partes, sería imposible comprender la riqueza de su sentido o conciliar las contradicciones de sus obras sobre el mismo asunto. Primeramente debemos decidirnos a pensar la alta filosofía, y en par-

ticular la de Platón, como oposición en la cultura griega no sólo en relación a las representaciones sensibles de la religión sino también a las formas objetivas y completamente reales del Estado. Nos llevaría demasiado lejos responder a la pregunta de si sería posible considerar a la poesía de otra manera en un Estado totalmente ideal y, por así decirlo, interior, como es el de Platón, y si la limitación que le impone no sería necesaria. Esa oposición de todas las formas públicas contra la filosofía debía producir necesariamente una oposición semejante de ésta contra aquéllas, de lo cual Platón no es ni el primero ni el único ejemplo. Desde Pitágoras, e incluso desde antes, hasta Platón, la filosofía se reconoce a sí misma como una planta exótica en el suelo griego, sentimiento que ya se expresaba en la tendencia general que conducía hacia la patria de las ideas, al Oriente, a aquellos que estaban iniciados en doctrinas superiores por la sabiduría de los antiguos filósofos o por los misterios.

Pero, aun prescindiendo de esta oposición meramente histórica y no filosófica y aceptando más bien la oposición filosófica, ¿qué es la repulsa de Platón contra la poesía, sobre todo si se la compara con lo que dice en otras obras en elogio de la poesía entusiasta, sino una polémica contra el realismo poético, un presentimiento de la futura orientación del espíritu en general y de la poesía en particular? Ese juicio no podría ser
347 aplicado a la poesía cristiana que en su conjunto lleva impreso el carácter de lo infinito de un modo tan definido como la poesía antigua en general lleva el de lo finito. Si nosotros podemos determinar mejor los límites de la poesía antigua que

Platón, quien no conocía su opuesto, si precisamente por eso podemos elevarnos a una construcción y una idea más amplia de la poesía que él, y si nos es posible señalar como bellos límites de la poesía aquello que él consideraba condenable en la poesía de su época, se lo debemos a la experiencia de tiempos posteriores y vemos cumplido lo que Platón profetizaba y echaba de menos. La religión cristiana y, con ella, el sentido que se dirige a lo intelectual, al no encontrar en la poesía antigua su completa satisfacción ni medios de representación, han creado una poesía y un arte propios donde los encuentra; con esto se dan las condiciones para una concepción completa y totalmente objetiva del arte, incluso del arte antiguo.

De esto se infiere que la construcción del arte es un objeto digno no sólo del filósofo en general sino también del filósofo cristiano en particular, quien debe considerar como su tarea propia apreciar el universo del arte y representarlo. Pero, para abordar el otro lado de este asunto, cabe preguntarse si el filósofo es por su parte capaz de comprender la esencia del arte y representarla con verdad.

Oigo preguntar: «¿Quién puede hablar dignamente de ese principio divino que inspira al artista, de ese aliento espiritual que anima sus obras, si no es aquel mismo que está conmovido por la llama sagrada? ¿Acaso se puede intentar someter a una construcción filosófica algo tan inaprehensible en su origen como maravilloso en sus efectos? ¿Es posible someter a leyes y querer determinar aquello cuya esencia no reconoce más ley que él mismo? ¿O acaso no resul-

ta tan imposible captar el genio mediante conceptos como crearlo por leyes? ¿Quién osaría elevarse con el pensamiento por encima de esto, que evidentemente es lo más libre, lo más absoluto
348 de todo el universo, y quién se atrevería a ampliar su horizonte más allá de los últimos límites para establecer allí nuevas fronteras?»

Así podría hablar cierto entusiasmo que hubiese concebido el arte sólo en sus efectos y que en verdad no conociese el lugar que está asignado a la filosofía dentro del universo. Aún admitiendo que el arte no puede comprenderse a partir de nada superior, la ley del universo, sin embargo, es tan radical y tan dominante que todo lo que está comprendido en él tiene necesariamente su modelo o su imagen reflejada en algo distinto; y la forma de la oposición universal de lo real y lo ideal es tan absoluta que aún en los últimos confines de lo finito y lo infinito, allí donde las oposiciones de la manifestación desaparecen en la más pura absolutidad, la relación afirma sus derechos y se repite en su última potencia. Esta relación es la de la filosofía y el arte.

Este último, aunque es unificación totalmente absoluta y perfecta de lo real y lo ideal, se comporta frente a la filosofía como lo real frente a lo ideal. En la filosofía la última oposición del saber se disuelve en la pura identidad y, sin embargo, en contraposición al arte siempre permanece ideal. Por tanto, ambos se encuentran en la cumbre última y, en virtud de su común absolutidad, constituyen el modelo y su imagen reflejada. Ésta es la razón por la que científicamente ningún sentido puede penetrar más profundamente en el interior del arte que el de la filosofía, e incluso que el

filósofo pueda ver más claramente que el mismo artista la esencia del arte. En esa medida lo ideal siempre es un reflejo superior de lo real, y lo que es real en el artista es necesariamente en el filósofo un reflejo ideal superior. De esto no sólo resulta evidente que en la filosofía el arte puede ser objeto de un saber sino también que, fuera de la filosofía y por otros medios que no sean filosóficos, nada de lo concerniente al arte puede saberse de modo absoluto.

El artista, en quien es objetivo el mismo principio que en el filósofo se refleja subjetivamente, no se comporta respecto a él subjetiva o cons-
349 cientemente, no como si fuese incapaz de llegar a tener conciencia de él mediante una reflexión superior, aunque [en ese caso] ya no en calidad de artista. En cuanto tal, ese principio lo inspira, pero precisamente por eso él no lo posee y, si llegara a traerlo al reflejo ideal, se elevaría como artista a una potencia superior, pero comportándose en ésta también como artista, siempre *objetivamente*: lo subjetivo en él retorna a lo objetivo, así como en el filósofo lo objetivo siempre es acogido en lo subjetivo. Por esa razón, a pesar de su identidad interna con el arte, la filosofía se mantiene siempre y necesariamente como ciencia, es decir, ideal, y el arte siempre y necesariamente como arte, es decir, real.

Es incomprensible, pues, cómo el filósofo puede investigar el arte hasta la oculta fuente originaria y en el primer taller de sus creaciones desde un punto de vista puramente objetivo o desde el punto de vista de una filosofía que no alcance en lo ideal la misma altura que el arte en lo real. Las reglas que el genio puede desechar son

aquellas que prescribe un entendimiento puramente mecánico; el genio es autónomo, sólo se sustrae a la legislación extraña, no a la propia, pues sólo es genio en la medida en que es la legislación suprema; pero la filosofía reconoce en él justamente esta legislación absoluta, que no sólo es autónoma sino que se impone como principio de toda autonomía. De ahí que en todas las épocas se haya visto que los verdaderos artistas son en su arte tranquilos, sencillos, grandes y necesarios, como la naturaleza. Ese entusiasmo que no percibe en ellos más que el genio libre de reglas surge sólo por la reflexión que reconoce únicamente el aspecto negativo del genio: es un entusiasmo de segunda mano, no el que anima al artista y que, en su libertad casi divina, es al mismo tiempo la necesidad más pura y elevada.

Pero, si el filósofo es el más capaz para representar lo incomprensible del arte y reconocer lo absoluto en él, ¿no lo será igualmente para concebir lo comprensible en él y para determinarlo mediante leyes? Me refiero al lado técnico del
350 arte: ¿corresponderá a la filosofía descender a lo empírico de la ejecución, a sus medios y condiciones?

Respecto a lo empírico del arte, la filosofía, que se ocupa exclusivamente de las ideas, no debe indicar más que las leyes generales de la manifestación y éstas sólo también en la forma de las ideas; pues las formas del arte son las formas de las cosas en sí y tal como son en sus arquetipos. Por tanto, en la medida en que pueden ser concebidas en y por sí mismas de un modo general y desde un punto de vista universal, su representación es una parte necesaria de la filosofía

del arte, pero en esa misma medida ésta no contiene reglas de ejecución y de práctica del arte. Así pues, la filosofía del arte es la representación del mundo absoluto en la forma del arte. Sólo la teoría se refiere directamente a lo particular o a un fin, y es aquello por lo cual una cosa puede ser realizada empíricamente. La filosofía, en cambio, es completamente incondicionada, sin finalidad fuera de ella. Y si se adujese que lo técnico en el arte es aquello por lo cual éste adquiere la apariencia de la verdad y que por eso podría interesar al filósofo, esta verdad no dejaría de ser sólo empírica, mientras que la verdad que el filósofo debe reconocer y representar en el arte es de índole superior y se identifica con la belleza absoluta, la verdad de las ideas.

El estado de contradicción y escisión, incluso sobre el primer concepto, en el que necesariamente se encuentra el juicio artístico en una época que quiere abrirse de nuevo a las fuentes agotadas del arte mediante la reflexión, hace doblemente deseable que esta visión absoluta del arte sea aplicada de un modo científico, a partir de los primeros principios, a las formas en que éste se expresa, porque, mientras esto no ocurra, subsistirá también lo estrecho, lo unilateral y caprichoso, tanto en la crítica como en la exigencia, junto con lo vulgar y trivial.

La construcción del arte en cada una de sus formas particulares y hasta en sus detalles conduce por sí misma a la determinación de las formas a través de las condiciones del tiempo y, por tanto, a la construcción histórica. No hay que
351 dudar de la completa posibilidad de tal construcción y de su extensión a toda la historia del

arte, según la cual el dualismo general del universo, representado en la contraposición del arte antiguo y el moderno, se ha expuesto también en este ámbito y se ha hecho válido de la manera más significativa, en parte por el órgano de la poesía misma y en parte por la crítica. Como la construcción es en general superación de oposiciones y éstas han de ser inesenciales y meramente formales, como el tiempo mismo, pues respecto al arte se establecen dependiendo del tiempo, la construcción científica consistirá en la representación de la unidad común de la que emanan esas oposiciones, elevándose desde allí a un punto de vista que las abarque a todas.

Ciertamente tal construcción del arte no ha de ser comparada con lo que ha existido hasta hoy con el nombre de estética, de teoría de las bellas artes y las ciencias, o de cualquier otro. Entre los principios del creador de esa denominación se encontraba al menos algún rastro de la idea de lo bello considerado como lo arquetípico que se manifiesta en el mundo concreto y en imagen. Desde entonces esa idea se hizo depender cada vez más rigurosamente de lo moral y de lo útil: de igual manera en las teorías psicológicas sus manifestaciones fueron explicadas más o menos como historias de fantasmas y otras supersticiones hasta que el formalismo kantiano posterior creó una visión nueva y más elevada haciendo nacer, sin embargo, una cantidad de teorías estéticas desprovistas de todo arte.

Las semillas de una auténtica ciencia del arte, esparcidas desde entonces por espíritus selectos, no han llegado a formar aún un todo científico, como era de esperar. La filosofía del arte es una

meta necesaria para el filósofo, que ve en ella la esencia íntima de su ciencia como en un espejo mágico y simbólico; para él es importante como ciencia en sí y por sí, como lo es, por ejemplo, la filosofía de la naturaleza, en cuanto construcción de todos los productos y las manifestaciones más maravillosas, o en cuanto construcción de un mundo tan cerrado en sí y tan perfecto como es la naturaleza. El investigador entusiasta de la natu-
352 raleza aprende en las obras de arte los verdaderos arquetipos de las formas que encuentra expresados en la naturaleza sólo confusamente, y reconoce simbólicamente el modo en que surgen de ellos las cosas sensibles.

El lazo íntimo que une el arte con la religión, la completa imposibilidad de dar al arte un mundo poético distinto del que existe dentro de la religión y, por otra parte, la imposibilidad de llevar la religión a una manifestación verdaderamente objetiva que no sea la del arte, hacen necesario que el hombre auténticamente religioso adquiera un conocimiento científico de la religión.

Finalmente no es poco oprobio para aquellos que directa o indirectamente participan en la administración del Estado que sean insensibles al arte y carezcan de un verdadero conocimiento sobre él, pues como príncipes y gobernantes nada les honra más que apreciar las artes, estimar y estimular sus obras. Por el contrario, no hay espectáculo más triste y vergonzoso que el de aquellos que, teniendo los medios para favorecer su supremo florecimiento, los despilfarran en trivialidad, en barbarie o en lisonjera vulgaridad. Si tampoco se pudiese llegar a comprender en general que el arte es una parte necesaria e inte-

grante de una constitución de Estado proyectada según ideas, debería recordarlo al menos la Antigüedad, cuyas fiestas universales, monumentos perpetuos, espectáculos, así como todos los actos de la vida pública, sólo eran las distintas ramas de una única obra de arte general, objetiva y viviente.

ÍNDICE TEMÁTICO

N.º marginal

INTRODUCCIÓN

I. PARTE GENERAL DE LA FILOSOFÍA DEL ARTE

ÍNDICE ONOMÁSTICO*

* Las entradas remiten a los números marginales.

ÍNDICE DE OBRAS CITADAS

VOCABULARIO ALEMÁN-ESPAÑOL

Alegorie	alegoría
an sich	en sí
an und für sich	en sí y por sí
Abbild	imagen
abbilden	reflejar
Abfall	caída
Absolut	absoluto
Absolutheit	absolutidad
Anschaaung	intuición
Art	clase / tipo / especie (poética)
bestimmen	determinar / definir
Bestimmung	determinación
bewusstlos	inconsciente / falto de conciencia
Bildung	cultura / formación / creación
Bildungstrieb	impulso de formación
darstellen	representar
Darstellung	exposición
Dichtart	especie poética
Durchdringung	compenetración / interpenetración
Ebenbild	viva imagen
Einbildung	configuración
Einbildungskraft	imaginación
eingreifen	intervenir
empfindsam	emotivo
Empfindung	emoción / sentimiento / sensación
Entgegensetzung	antinomia
Erhaben	sublime

Erhabenheit	sublimidad
Erscheinung	fenómeno / manifestación
Fassungskraft	capacidad de comprensión
Formlosigkeit	carencia de forma
für sich	para sí / por sí / de suyo
Gattung	especie / género
Gedicht	poema / poesía
Gegenbild	imagen reflejada
Gegensatz	oposición / contradicción / contraposición
Gemüth	espíritu
Genie	genio
Genius	numen
Geschichte	historia
Geschlecht	generación / género / especie
Gesinnung	espíritu / convicción
Entzweiung	desdoblamiento / escisión
Handeln	actuar / acción
hervorbringen	crear / producir
Hineinbildung	incorporación
Historie	historia
Identität	identidad
Illusion	ilusión
Imagination	imaginación
Indifferenz	indiferencia
in-einsbilden	unificar
Ineinsbildung	unificación
Klang	resonancia / sonido
Kraft	fuerza
Kunsttrieb	impulso artístico
Laut	tono / sonido
Leiden	sufrimiento / padecimiento
Leidenlosigkeit	impasibilidad
Macht	poder
Manier	manera
Nachbild	imitación
naïve	ingenuo
Offenbarung	revelación
Plastik	plástica / escultura
Poesie	poesía
Potenz	potencia
produktiv	productivo
Reflex	reflejo
Schall	sonido

Schema	esquema
Schiksal	destino
Schöne	bello
Schönheit	belleza
schöpfen	crear
Schranke	límite
sentimental	sentimental
Sinnbild	símbolo
sinnlich	sensible
Stimmung	estado de ánimo
Styl	estilo
Symbol	símbolo
Talent	talento
Täuschung	ilusión
Teilnahme	compasión
Töne	tono
übersinnlich	suprasensible
Urbild	arquetipo
Verhängniss	fatalidad
Vernunft	razón
Verstand	entendimiento / intelecto
von selbst	de suyo / por sí mismo
Vorbild	modelo
Vorstellung	representación
Weltgeist	espíritu del mundo
Wesen	esencia / ser
Wesenheit	esencialidad
Wiederschein	reflejo
Witz	chiste
witzig	jocoso

Colección Clásicos del Pensamiento

24. Immanuel Kant: *Teoría y práctica*. Estudio preliminar de Roberto Rodríguez Aramayo. Traducción de Francisco Pérez López, Roberto Rodríguez Aramayo y Juan Miguel Palacios (2.ª ed.).
25. Thomas Hobbes: *Del ciudadano. Leviatán*. Estudio preliminar de Enrique Tierno Galván. Traducción de E. Tierno Galván y M. Sánchez Sarto (4.ª ed.).
26. David Hume: *Ensayos políticos*. Estudio preliminar de Josep M. Colomer. Traducción de César Armando Gómez (2.ª ed.).
27. Jean-Jacques Rousseau: *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*. Estudio preliminar, traducción y notas de Antonio Pintor Ramos (3.ª ed.).
28. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Análisis infinitesimal*. Estudio preliminar de Javier de Lorenzo. Traducción de Teresa Martín Santos (2.ª ed.).
29. Ludwig Wittgenstein: *Últimos escritos sobre Filosofía de la Psicología*. Estudio preliminar y revisión de la traducción por Javier Sádaba. Traducción de Edmundo Fernández, Encarna Hidalgo y Pedro Mantas (2.ª ed.).
30. Immanuel Kant: *Los progresos de la metafísica desde Leibniz y Wolff*. Estudio preliminar y traducción de Félix Duque.
31. Isaac Newton: *Principios matemáticos de la Filosofía natural*. Estudio preliminar, traducción y notas de Antonio Escohotado (2.ª ed.).
32. Henry D. Thoreau: *Desobediencia civil y otros escritos*. Estudio preliminar y notas de Juan José Coy. Traducción de M.ª Eugenia Díaz.
33. Sulpicio Severo: *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas de Carmen Codoñer.
34. Nicolás Copérnico: *Sobre las revoluciones (de los orbes celestes)*. Estudio preliminar, traducción y notas de Carlos Mínguez Pérez.
35. Johann Gottlieb Fichte: *Introducciones a la doctrina de la ciencia*. Estudio preliminar y traducción de José María Quintana Cabanas (2.ª ed.).
36. Immanuel Kant: *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre filosofía de la historia*. Estudio preliminar de Roberto Rodríguez Aramayo. Traducción de Concha Roldán y Roberto Rodríguez Aramayo (2.ª ed.).

37. Tomás Moro: *Utopía*. Estudio preliminar de Antonio Poch. Traducción y notas de Emilio García Estébanez (3.ª ed.).
38. Thomas Jefferson: *Autobiografía y otros escritos*. Edición de Adrienne Koch y William Peden. Traducción de Antonio Escohotado y Manuel Sáenz de Heredia.
39. René Descartes: *Discurso del método*. Estudio preliminar, traducción y notas de Eduardo Bello Reguera (3.ª ed.).
40. Mo Ti: *Política del amor universal*. Estudio preliminar de Fernando Mateos. Traducción y notas de Carmelo Elorduy.
41. Pére Joseph y Henri de Rohan: *Del interés de los Estados*. Estudio preliminar de Primitivo Mariño. Traducción de Primitivo Mariño y M.ª Isabel Hernández.
42. Johann Heinrich Pestalozzi: *Cartas sobre educación infantil*. Estudio preliminar y traducción de José María Quintana Cabanas (2.ª ed.).
43. J. B. Erhard, J. B. Geich, J. G. Hamann, J. G. Herder, I. Kant, G. E. Lessing, M. Mendelssohn, A. Riem, F. Schiller, Ch. M. Wieland: *¿Qué es Ilustración?* Estudio preliminar de Agapito Maestre. Traducción de Agapito Maestre y José Romagosa (3.ª ed.).
44. Louis-Ambroise de Bonald: *Teoría del poder político y religioso*. Estudio preliminar y selección de Colette Capitan. Presentación y traducción de Julián Morales.
45. *Poema de Gilgamesh*. Estudio preliminar, traducción y notas de Federico Lara Peinado (3.ª ed.).
46. Nicolás Maquiavelo: *Del arte de la guerra*. Estudio preliminar, traducción y notas de Manuel Carrera Díaz (2.ª ed.).
47. David Hume: *Tratado de la naturaleza humana*. Edición de Félix Duque (2.ª ed.).
48. Lucio Anneo Séneca: *Sobre la clemencia*. Estudio preliminar, traducción y notas de Carmen Codoñer.
49. Benjamin Constant: *Del espíritu de conquista. De la libertad de los antiguos comparada con la de los modernos*. Estudio preliminar de María Luisa Sánchez Mejía. Traducción de M. Magdalena Truyol Wintrich y Marcial Antonio López.
50. *Himnos sumerios*. Estudio preliminar, traducción y notas de Federico Lara Peinado.
51. Johann Gottlieb Fichte: *Discursos a la nación alemana*. Estudio preliminar y traducción de María Jesús Varela y Luis A. Acosta.
52. Nicolás Maquiavelo: *El príncipe*. Estudio preliminar de Ana Martínez Arancón. Traducción y notas de Helena Puigdomenech (4.ª ed.).
53. Wilhelm von Humboldt: *Los límites de la acción del Estado*. Estudio preliminar, traducción y notas de Joaquín Abellán.
54. Jean-Jacques Rousseau: *El contrato social o Principios de derecho político*. Estudio preliminar y traducción de María José Villaverde (3.ª ed.).

55. *Fragmentos Vaticanos.* Estudio preliminar de Álvaro d'Ors. Traducción de Amelia Castresana Herrero.
56. Jean-Jacques Rousseau: *Proyecto de Constitución para Córcega. Consideraciones sobre el Gobierno de Polonia y su Proyecto de reforma.* Estudio preliminar y traducción de Antonio Hermosa Andújar.
57. Marsilio de Padua: *El defensor de la paz.* Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Martínez Gómez.
58. Francis Bacon: *Teoría del cielo.* Estudio preliminar, traducción y notas de Alberto Elena y María José Pascual.
59. Immanuel Kant: *La metafísica de las costumbres.* Estudio preliminar de Adela Cortina Orts. Traducción y notas de Adela Cortina Orts y Jesús Conill Sancho (2.ª ed.).
60. *Libro de los Muertos.* Estudio preliminar, traducción y notas de Federico Lara Peinado (2.ª ed.).
61. Martin Heidegger: *La autoafirmación de la Universidad alemana. El Rectorado, 1933-1934. Entrevista del «Spiegel».* Estudio preliminar, traducción y notas de Ramón Rodríguez (2.ª ed.).
62. Baruch Spinoza: *Tratado de la reforma del entendimiento y otros escritos.* Estudio preliminar, traducción y notas de Lelio Fernández y Jean Paul Margot.
63. Nicolai Hartmann: *Autoexposición sistemática.* Estudio preliminar de Carlos Mínguez. Traducción de Bernabé Navarro.
64. Marco Tulio Cicerón: *Sobre los deberes.* Estudio preliminar, traducción y notas de José Guillén Cabañero.
65. Santo Tomás de Aquino: *La monarquía.* Estudio preliminar, traducción y notas de Laureano Robles y Ángel Chueca (2.ª ed.).
66. *La Revolución francesa en sus textos.* Estudio preliminar, traducción y notas de Ana Martínez Arancón.
67. Joseph de Maistre: *Consideraciones sobre Francia.* Presentación de Antonio Truyol y Serra. Traducción y notas de Joaquín Poch Elío.
68. Hans J. Morgenthau: *Escritos sobre política internacional.* Presentación de Antonio Truyol y Serra. Estudio preliminar, traducción y notas de Esther Barbé.
69. Thomas Paine: *El sentido común y otros escritos.* Estudio preliminar, selección y traducción de Ramón Soriano y Enrique Bocardo.
70. *Himnos babilónicos.* Estudio preliminar, traducción y notas de Federico Lara Peinado.
71. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Diferencias entre los sistemas de filosofía de Fichte y Schelling.* Estudio preliminar, traducción y notas de M.ª del Carmen Paredes Martín.
72. Eduard Bernstein: *Socialismo democrático.* Estudio preliminar, traducción y notas de Joaquín Abellán.
73. Voltaire: *Filosofía de la Historia.* Estudio preliminar, traducción y notas de Martín Caparrós.

74. Immanuel Kant: *Antropología práctica.* Edición preparada por Roberto Rodríguez Aramayo.
75. Karl Mannheim: *El problema de una sociología del saber.* Estudio preliminar y traducción de Jesús Carlos Gómez Muñoz.
76. Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: *Sobre la religión.* Estudio preliminar y traducción de Arsenio Guinzo Fernández.
77. Pedro Abelardo: *Conócete a ti mismo.* Estudio preliminar, traducción y notas de Pedro R. Santidrián.
78. Carl Schmitt: *Sobre el parlamentarismo.* Estudio preliminar de Manuel Aragón. Traducción de Thies Nelsson y Rosa Grueso.
79. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Escritos en torno a la libertad, el azar y el destino.* Selección, estudio preliminar y notas de Concha Roldán Panadero. Traducción de Roberto Rodríguez Aramayo y Concha Roldán Panadero.
80. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Los elementos del Derecho natural.* Estudio preliminar, traducción y notas de Tomás Guillén Vera.
81. Nicolás Maquiavelo: *Escritos políticos breves.* Estudio preliminar, traducción y notas de María Teresa Navarro Salazar.
82. Johann Gottlieb Fichte: *El Estado comercial cerrado.* Estudio preliminar, traducción y notas de Jaime Franco Barrio.
83. Epicuro: *Obras.* Estudio preliminar, traducción y notas de Montserrat Jufresa (2.ª ed.).
84. Johann Christoph Friedrich Schiller: *Escritos sobre estética.* Edición y estudio preliminar de Juan Manuel Navarro Cordón. Traducción de Manuel García Morente, María José Callejo Herranz y Jesús González Fisac.
85. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Escritos de dinámica.* Estudio preliminar y notas de Juan Arana Cañedo-Argüelles. Traducción de Juan Arana Cañedo-Argüelles y Marcelino Rodríguez Donís.
86. Anne-Robert-Jacques Turgot: *Discursos sobre el progreso humano.* Estudio preliminar, traducción y notas de Gonçal Mayos Solsona.
87. Immanuel Kant: *Principios metafísicos de la ciencia de la naturaleza.* Estudio preliminar y traducción de José Aleu Benítez.
88. Francis Hutcheson: *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza.* Estudio preliminar, traducción y notas de Jorge V. Arregui.
89. Bartolomé de Las Casas: *Brevísima relación de la destruición de las Indias.* Edición de Isacio Pérez Fernández.
90. Guillermo de Ockham: *Sobre el gobierno tiránico del papa.* Estudio preliminar, traducción y notas de Pedro Rodríguez Santidrián.
91. Thomas Hobbes: *Diálogo entre un filósofo y un jurista, y escritos autobiográficos.* Estudio preliminar, traducción y notas de Miguel Ángel Rodilla.
92. David Hume: *Historia natural de la religión.* Estudio preliminar, traducción y notas de Carlos Mellizo.

93. Dante Alighieri: *Monarquía*. Estudio preliminar, traducción y notas de Laureano Robles y Luis Frayle.
94. Thomas Hobbes: *Behemoth*. Estudio preliminar, traducción y notas de Miguel Ángel Rodilla.
95. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: *Cartas sobre dogmatismo y criticismo*. Estudio preliminar y traducción de Virginia Careaga.
96. Fadrique Furió Ceriol: *El Concejo y Consejeros del Príncipe*. Estudio preliminar y notas de Henry Méchoulan.
97. Ludwig Feuerbach: *Escritos en torno a «La esencia del cristianismo»*. Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Miguel Arroyo Arrayás.
98. Ludwig Ernst Borowski: *Relato de la vida y el carácter de Immanuel Kant*. Estudio preliminar, traducción y notas de Agustín González Ruiz.
99. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Disertación sobre el estilo filosófico de Nizolio*. Estudio preliminar y traducción de Frayle Delgado.
100. *Ley de las XII Tablas*. Estudio preliminar, traducción y observaciones de César Rascón García y José María García González.
101. John Stuart Mill: *Bentham*. Estudio preliminar, traducción y notas de Carlos Mellizo.
102. Arthur Schopenhauer: *Los designios del Destino*. Estudio preliminar, traducción y notas de Roberto Rodríguez Aramayo.
103. Jean-Jacques Rousseau: *Escritos polémicos*. Estudio preliminar de José Rubio Carracedo. Traducción y notas de Quintín Calle Carabias.
104. Adán Mickiewicz: *El libro de la Nación polaca y de los Peregrinos polacos*. Presentación de Antonio Truyol y Serra. Traducción de Joaquín Poch Elío.
105. Jean-Jacques Rousseau: *Carta a D'Alembert (sobre los espectáculos)*. Estudio preliminar de José Rubio Carracedo. Traducción y notas de Quintín Calle Carabias.
106. Christian Thomasius: *Fundamentos de derecho natural y de gentes*. Estudio preliminar de Juan José Gil Cremades. Traducción y notas de Salvador Rus Rufino y M.ª Asunción Sánchez Manzano.
107. Alexandr Ivánovich Herzen: *Pasado y pensamientos*. Selección y estudio preliminar de Olga Novikova. Traducción y notas de Olga Novikova y José Carlos Lechado.
108. *Los primeros Códigos de la humanidad*. Estudio preliminar, traducción y notas de Federico Lara Peinado y Federico Lara González.
109. Francisco de Vitoria: *La ley*. Estudio preliminar y traducción de Luis Frayle Delgado.
110. Johann Gottlieb Fichte: *La exhortación a la vida bienaventurada o la Doctrina de la Religión*. Estudio preliminar de Alberto Ciria. Traducción de Alberto Ciria y Daniel Innerarity.

111. Pletón (Jorge Gemisto): *Tratado sobre las leyes. Memorial a Teodoro.* Estudio preliminar, traducción y notas de Francisco L. Lisi y Juan Signes.
112. Hans Kelsen: *¿Quién debe ser el defensor de la Constitución?* Estudio preliminar de Guillermo Gasió. Traducción y notas de Roberto J. Brie. Supervisión técnica de Eugenio Bulygin.
113. Ludwig Wittgenstein: *Últimos escritos sobre Filosofía de la Psicología.* Vol. II: *Lo Interno y lo Externo (1949-1951).* Edición preparada por G. H. von Wright y Heikki Nyman. Estudio preliminar y traducción de Luis Manuel Valdés Villanueva.
114. Léon Blum: *La reforma gubernamental.* Estudio preliminar, edición y traducción de Javier García Fernández.
115. Henri Bergson: *Las dos fuentes de la moral y de la religión.* Estudio preliminar y traducción de Jaime de Salas y José Atencia.
116. Erasmo de Rotterdam: *Educación del príncipe cristiano.* Estudio preliminar de Pedro Jiménez Guijarro. Traducción de Pedro Jiménez Guijarro y Ana Martín.
117. John C. Calhoun: *Disquisición sobre el gobierno.* Estudio preliminar de Pablo Lucas Verdú. Traducción y notas de María de la Concepción Lucas Murillo de la Cueva.
118. Carl Schmitt: *Sobre los tres modos de pensar la ciencia jurídica.* Estudio preliminar, traducción y notas de Montserrat Herrero.
119. Johann Gottlieb Fichte: *Sobre la capacidad lingüística y el origen de la lengua.* Estudio preliminar de Rita Radl Philipp y Manuel Riobó González. Traducción de Rita Radl Philipp.
120. Johann Wolfgang von Goethe: *Teoría de la naturaleza.* Estudio preliminar, traducción y notas de Diego Sánchez Meca.
121. Wilhelm von Humboldt: *Escritos de filosofía de la historia.* Estudio preliminar, traducción y notas de Jorge Navarro Pérez.
122. Justo Lipsio: *Políticas.* Estudio preliminar y notas de Javier Peña Echeverría y Modesto Santos López. Traducción de Bernardino de Mendoza.
123. Hans Kelsen: *El Estado como integración. Una controversia de principio.* Estudio preliminar y traducción de Juan Antonio García Amado.
124. N. Karamzín, P. Chaadáev, A. Jomiakov, I. Kireevski, K. Leóntiev, F. Dostoievski, V. Soloviev, N. Berdiáev, G. Fedótov y D. Lijachev: *Rusia y Occidente.* Estudio preliminar y selección de Olga Novikova. Traducción y notas de Olga Novikova y José Carlos Lechado.
125. Juan Luis Vives: *El socorro de los pobres. La comunicación de bienes.* Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Frayle Delgado.
126. René Descartes: *Las pasiones del alma.* Estudio preliminar y notas de José Antonio Martínez Martínez. Traducción de José Antonio Martínez Martínez y Pilar Andrade Boué.

127. San Anselmo: *Proslogion.* Estudio preliminar, traducción y notas de Judit Ribas y Jordi Corominas.
128. *La razón de Estado en España. Siglos XVI-XVII (Antología de textos).* Estudio preliminar de Javier Peña Echeverría. Selección y edición de Jesús Castillo Vegas, Enrique Marcano Buenaga, Javier Peña Echeverría y Modesto Santos López.
129. Avicena: *Tres escritos esotéricos.* Estudio preliminar, traducción y notas de Miguel Cruz Hernández.
130. G. Babeuf, H. de Saint-Simon, S. de Sismondi, Ch. Fourier, R. Owen, P. Leroux, L. Blanc, L.-A. Blanqui, P.-J. Proudhon y W. Weitling: *Socialismo premarxista.* Introducción, selección, traducción y notas de Pedro Bravo Gala.
131. David Hume: *De los prejuicios morales y otros ensayos.* Estudio preliminar de José Manuel Panea Márquez. Traducción de Sofía García Martos y José Manuel Panea Márquez.
132. Platón: *El Banquete.* Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Gil.
133. Gabriel Naudé: *Consideraciones políticas sobre los golpes de Estado.* Estudio preliminar, traducción y notas de Carlos Gómez Rodríguez.
134. Christian Thomasius: *Historia algo más extensa del Derecho Natural.* Estudio preliminar de Juan José Gil Cremades y Salvador Rus Rufino. Traducción y notas de María Asunción Sánchez Manzano y Salvador Rus Rufino.
135. Han Fei Zi: *El arte de la política (Los hombres y la ley).* Estudio preliminar de Pedro San Ginés Aguilar. Traducción de Yao Ning y Gabriel García-Noblejas.
136. Johann Gottlieb Fichte: *Sobre la esencia del sabio y sus manifestaciones en el dominio de la libertad.* Estudio preliminar, traducción y notas de Alberto Ciria.
137. Francisco de Vitoria: *Sobre el poder civil Sobre los indios Sobre el derecho de la guerra.* Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Frayle Delgado.
138. John Locke: *Compendio del Ensayo sobre el Entendimiento Humano.* Estudio preliminar y traducción de Juan José García Norro y Rogelio Rovira.
139. Étienne Bonnot de Condillac: *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos.* Estudio preliminar y edición de Antóni Gomila Benejam. Traducción de Emeterio Mazorriaga.
140. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: *Filosofía del arte.* Estudio preliminar, traducción y notas de Virginia López-Domínguez.

La *Filosofía del arte* de Schelling es un clásico dentro de la historia de la filosofía, porque contiene la sistematización más completa de la estética romántico-idealista. Desde su publicación siempre ha estado en el centro de la discusión filosófica sobre el arte, especialmente en el siglo XX, interesando a autores tan diversos como Lukács, Heidegger, Adorno, Pareyson o Bürger. Como paradigma de una concepción que ve en la realidad la expresión de lo absoluto y en la filosofía la representación ideal y subjetiva del mundo estético, esta obra presenta una construcción metafísica del arte en general —cuya materia es la mitología—, así como de los diferentes estilos y formas particulares. De esta manera, la perspectiva del arte abarca todo el universo, permitiendo establecer un paralelismo entre las formas artísticas y los procesos naturales, y ofreciendo una explicación para la evolución histórica de la cultura, cifrada en el contraste entre lo antiguo y lo moderno.

«Sólo la filosofía puede hacer que vuelvan a abrirse a la reflexión las fuentes originarias del arte cegadas en su mayoría para la producción. Sólo por la filosofía podemos tener la esperanza de alcanzar una verdadera ciencia del arte, no porque la filosofía pudiera proporcionar el sentido, que sólo puede dar un dios, no porque pudiera atribuir juicio a quien la naturaleza se lo ha negado, sino porque ella expresa en ideas, de un modo invariable, lo que el verdadero sentido artístico intuye en lo concreto y por lo que se determina el auténtico juicio.»

Tercer milenio





CLÁSICOS
DEL
PENSAMIENTO

1229625
www.tecnos.es